

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

FRONTIÈRES ET ESPACES MARGINAUX DANS LES ROMANS
LA GROSSE FEMME D'À CÔTÉ EST ENCEINTE (1978) ET *LE CAHIER NOIR* (2003)
DE MICHEL TREMBLAY

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ELYSE BRUNET

MAI 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à Daniel Chartier, mon directeur de recherche, pour ses judicieux conseils et pour son appui au long de ces années de maîtrise.

Merci à Kathy Lavoie pour son écoute si précieuse en fin de parcours, ses encouragements et son œil de lynx.

Merci à Nick pour sa présence à mes côtés, les petits plats cuisinés et son indéfectible enthousiasme. Merci à ma maman pour m'avoir encouragée à persévérer et à porter ce projet jusqu'au bout.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS UTILISÉES	vi
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE PREMIER	
L'ÉTABLISSEMENT D'UN IMAGINAIRE DE L'ESPACE.....	27
1.1 Le territoire central : lieu homogène, cloisonné et aliénant.....	28
1.1.1 Le code de convenance : une rectitude aliénante.....	30
1.2 Les limites du territoire central.....	35
1.2.1 Dans <i>Le cahier noir</i>	36
1.2.2 Dans <i>La grosse femme d'à côté est enceinte</i>	37
1.3 Le territoire central : un centre clivé	38
1.3.1 Le noyau : au centre du centre	41
1.3.2 Les frontières internes	42
1.3.2.1 La fenêtre.....	42
1.3.2.2 La porte	43
1.3.2.3 La vitrine : entre la porte et la fenêtre	45
1.3.2.4 La clôture.....	46
1.4 En juxtaposition au territoire central : les marges	46
1.4.1 Quand la frontière devient une marge	47
1.4.1.1 Le parc Lafontaine.....	48
1.4.1.2 La <i>Main</i>	49
1.4.1.3 Le boulevard Saint-Joseph	51
1.4.1.4 Le Sélect : une marge d'exception	52
1.4.2 Les lieux évoqués : les marges dans le lointain	54
1.4.2.1 Les territoires urbains : les territoires contemporains	54

1.4.2.2	La campagne : un lieu du passé.....	56
1.4.3	Les lieux imaginaires et de l'imaginaire.....	58
1.4.3.1	La maison des Moires.....	58
1.4.3.2	Acapulco.....	60
1.4.4	La marge des figures de l'écrit	61
1.4.4.1	Le lieu de la lecture	61
1.4.4.2	Les contes de Josaphat-le-Violon et de la Louve d'Ottawa	62
1.4.4.3	Le lieu de l'écriture et du théâtre.....	64
1.5	L'espace hors frontières	64

CHAPITRE II

	DU CENTRE À LA MARGE. LES PARCOURS DES MARGINAUX.....	68
2.1	L'emprise du territoire central.....	68
2.2	Le désir de fuite	72
2.3	Les types de marginalité.....	74
2.3.1	La marginalité spatiale.....	76
2.3.2	La marginalité d'état.....	78
2.3.2.1	Le handicap physique.....	81
2.3.2.2	Une féminité masculine.....	82
2.3.3	La marginalité sociale : la prostitution	84
2.4	La traversée des frontières.....	88
2.4.1	L'évasion par le rêve. La marge des figures de l'écrit et de l'imaginaire	89
2.4.2	L'évasion dans la marge géographique : le parc Lafontaine	92
2.5	Quand la marge s'ouvre à d'autres marges. Le parcours des marginaux	97
2.5.1	Gérard : une menace dans le troupeau	98
2.5.1.1	La condamnation	100
2.5.2	Béatrice, Mercedes et Ti-Lou. Le parcours des combattantes	103
2.5.2.1	Béatrice : de la marge au marginal.....	103
2.5.2.2	De la marge géographique vers des lieux imaginaires et évoqués	105
2.5.2.3	Ti-Lou et la marge : le seul lieu de liberté.....	107
2.5.2.4	Béatrice : quand l'écrit mène à la marge géographique	108

2.5.2.5	Un dernier retour vers le territoire central.....	110
2.5.2.6	Mercedes : du lieu évoqué à la marge géographique	111
2.5.3	Le parcours d'Édouard	112
2.5.3.1	Des figures de l'écrit à la <i>Main</i> : la naissance de la Duchesse	113
2.5.3.2	De la <i>Main</i> à l'exil.....	114
2.5.3.3	Le retour d'Édouard dans le territoire central	117
2.5.4	Le parcours de Céline	118
2.5.4.1	Une première rencontre décisive.....	119
2.5.4.2	De la marge géographique au territoire hors frontières. Une traversée irréversible.....	120
2.5.4.3	Une deuxième rencontre décisive : le coup de grâce.....	122
2.5.4.4	La confrontation avec la mère.....	123
2.5.4.5	Le territoire hors frontières : lieu des figures de l'écrit.....	124
CONCLUSION		128
BIBLIOGRAPHIE		135

LISTE DES ABRÉVIATIONS UTILISÉES

Dans ce mémoire, nous utilisons les abréviations suivantes pour désigner les œuvres auxquelles nous faisons référence. :

Romans

GF	<i>La grosse femme d'à côté est enceinte</i>
CN	<i>Le cahier noir</i>
TP	<i>Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges</i>
DR	<i>La duchesse et le roturier</i>
PQL	<i>Le premier quartier de la lune</i>
CR	<i>Le cahier rouge</i>

Pièce

ML	<i>À toi, pour toujours, ta Marie-Lou</i>
----	---

Les éditions utilisées sont celles mentionnées en bibliographie.

RÉSUMÉ

Dans ce mémoire qui porte sur deux romans de Michel Tremblay, *La grosse femme d'à côté est enceinte* et *Le cahier noir*, nous proposons que le parcours des personnages marginaux à travers l'espace traduit un changement de leur destinée.

En introduction, nous verrons comment les différentes composantes qui façonnent l'espace sont d'une part liées entre elles, et d'autre part entretiennent un lien privilégié avec les sujets qui habitent l'espace, en nous appuyant entre autres sur les études de Jean Bessière, J. J. van Baak et Hilligje van't Land.

Dans le premier chapitre, nous établissons la cartographie de l'espace représenté dans les deux romans à l'étude. En nous penchant sur la déambulation des personnages et les propos qu'ils tiennent sur leur espace familial, et en nous appuyant sur les études de l'espace chez Tremblay, nous proposons une construction de l'espace qui se déploie ainsi : un territoire central défini et balisé qui est clos, abrite une population homogène et est aliénant, entre autres par un code moral strict; des frontières qui à la fois dessinent le territoire central et le fragmentent; des espaces marginaux, composés de frontières géographiques dotées d'une épaisseur, de lieux imaginaires, évoquées ou des figures de l'écrit, espaces qui offrent un répit à l'aliénation du territoire central; et finalement un territoire hors frontières à proximité géographique du territoire central.

Dans le deuxième chapitre, nous proposons que presque tous les personnages des romans ont le désir de fuir le territoire central, et ce, particulièrement les marginaux, qui, soumis au code de convenance opéré par ce territoire, vivent en inadéquation avec ce dernier. Ainsi, nous explicitons le parcours de ces personnages marginaux à travers l'espace. Nous croyons que les espaces marginaux se lient entre eux par les frontières, offrant ainsi des parcours qui, lorsqu'ils sont empruntés par les personnages marginaux, engendrent une transformation chez ces derniers. Dans certains cas, cette transformation mène à un changement de destinée, impliquant un déplacement dans l'espace géographique.

MOTS-CLÉS

Espace, frontière, territoire, marge, parcours, roman, littérature québécoise, Michel Tremblay, marginalité, figure de l'écrit, lieu évoqué, lieu imaginaire, réel, aliénation, personnage, Montréal, Plateau Mont-Royal.

INTRODUCTION

Parmi les acteurs de la littérature québécoise contemporaine, le dramaturge et romancier Michel Tremblay est probablement la figure la plus médiatisée, ainsi qu'un des auteurs les plus prolifiques; à ce jour, il a écrit plus d'une soixantaine d'œuvres, comptant des pièces de théâtre, des romans, des recueils de contes, des scénarios, des adaptations théâtrales et des traductions. Ce touche-à-tout a d'abord fait une entrée fort remarquée dans la sphère littéraire avec *Les belles-sœurs* (1968), pièce qui a révolutionné la scène théâtrale québécoise par l'utilisation d'un niveau de langue parlée jusqu'alors inégalé. Le recours à des procédés empruntés au théâtre grec, les chœurs et les monologues, vient légitimer par une forme théâtrale canonique et un propos universel l'utilisation d'un langage prolétaire plus réaliste. En contrepartie, la mise en scène propose un traitement de l'espace d'où le réalisme est réduit. Dans cette pièce, il n'y a qu'un décor, une cuisine, où tous les personnages défilent; le jeu des éclairages vient tour à tour isoler certains personnages, tous féminins, qui s'adressent à l'auditoire par le biais du monologue, cloisonnées dans leur silence, soulignant ainsi leur tragédie. Physiquement ensemble, ces femmes sont métaphoriquement esseulées, prisonnières de leur « cellule de tu-seul », comme le dit Marie-Louise dans la pièce *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* (1971); par sa mise en scène, cette pièce offre également un traitement scénique qui participe à un imaginaire de l'espace. On y présente sur une même scène trois espaces différents et deux époques distinctes, selon des directives très strictes de l'auteur :

Le décor se divise en trois parties : au centre-fond, une cuisine très propre mais très sombre, ornée exclusivement d'images pieuses, de statues, de lampions, etc.; à gauche, un salon avec un sofa, une télévision et une petite table; à droite, une table de taverne avec trois chaises. La cuisine doit être le plus réaliste possible, mais les deux autres parties du décor peuvent être incomplètes et même seulement suggérées. [...] Les deux conversations (Marie-Louise – Léopold et Carmen – Manon) se font à dix ans d'intervalle mais elles s'entremêlent sans arrêt; il est donc très important que le spectateur sente que Marie-Louise et Léopold sont en 1961 et que Carmen et Manon sont en 1971. (ML, p. 35)

Tremblay juxtapose sur une même scène différentes pièces d'un appartement du Plateau Mont-Royal en donnant à ces lieux deux temps précis, à 10 ans d'intervalle, bien que tous les personnages soient simultanément présents sur la scène. Il y a également deux types d'espace : le premier, très réaliste, celui de la cuisine; le second, celui de la taverne et du salon, dont le réalisme est évacué puisque la seule suggestion est suffisante.

Dans ses œuvres, Tremblay met également à profit des lieux de l'imaginaire, comme dans la pièce *Les héros de mon enfance* (1976) dans laquelle des personnages de contes pour enfants déferlent dans une clairière imaginaire. Ces mêmes personnages subissent une sorte d'hybridation entre le réel et l'imaginaire. Comme le souligne Laurent Mailhot à propos de l'écriture de Tremblay, l'auteur y mélange réalité et fiction entre autres par le recours à des personnages référentiels qui sont réels – ainsi devient-il lui-même un personnage référentiel dans la pièce *En pièces détachées* (1970)¹ – mais qui demeurent des figures textuelles, contrairement à d'autres auteurs, comme Jean Éthier-Blais, dont les personnages référentiels sont historiques². Dans la pièce *Les héros de mon enfance*, cette hétérogénéité se poursuit également dans l'espace scénique, alors que « l'auteur brouille encore davantage la distinction salle/scène, état civil et statut fictif, en faisant de Carabosse, fée-sorcière, “la grande” Denise Filiatrault, qui joua plusieurs rôles de ses pièces³ ». Chez Tremblay, l'imaginaire et le réel se côtoient dans un même lieu. Dans son théâtre, seul l'espace sur scène compte : « Le vrai théâtre, c'est quand le monde s'assoit et que le show commence. Tout ce qui vient avant, c'est les morceaux du puzzle⁴ », dira-t-il lors d'un entretien avec Jean Royer. Malgré une unité spatiale fortement définie, Tremblay met tout de même en jeu différents espaces sur une même scène, procédant d'un amalgame de lieux réalistes, fantastiques et évoqués. Le réel est toutefois toujours présent, par la mise en scène d'un appartement du Plateau Mont-Royal ou par l'évocation d'une personne réelle, comme Denise Filiatrault.

¹ Bien que publiée en 1970, la pièce *En pièces détachées* fut écrite en 1966, soit deux ans avant les *Belles-sœurs*, qui fut écrite et jouée pour la première fois en 1968.

² Voir Laurent Mailhot, « Michel Tremblay ou le roman-spectacle », *Ouvrir le livre*, Montréal, L'Hexagone, 1992, p. 166.

³ *Ibid.*, p. 167.

⁴ Jean Royer, « Michel Tremblay. Du théâtre au roman », *Romancier québécois. Entretiens. Essais*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo », 1991, p. 311.

Outre les œuvres à caractère plus fantastique, comme son roman *La cité dans l'œuf* (1969), l'intérêt que porte l'auteur à son quartier natal nous apparaît clair dès les débuts de son écriture. Dans sa globalité, l'œuvre de Tremblay se construit comme un casse-tête; l'auteur multiplie les liens entre ses œuvres par un riche processus intertextuel. Fonctionnant par cycles, il établit une filiation à la fois par les personnages et par l'espace. Son premier cycle théâtral, le « Cycle des Belles-sœurs », se construit autour d'une série de personnages du Plateau Mont-Royal. Ces premières pièces sont en fait l'embryon, le point de départ de toute une saga, tel que Tremblay le mentionne en entrevue : « J'ai toujours considéré *Les belles-sœurs* comme une toile de fond sur laquelle j'ai brodé, mis de la couleur. Je me suis approché par la suite de certains personnages.⁵ » De ce « Cycle des Belles-sœurs » se détache un sous-cycle, celui de la *Main*, dont l'action quitte le Plateau Mont-Royal au profit du boulevard Saint-Laurent. Si plusieurs œuvres accordent une grande importance aux personnages, le lien entre d'autres groupes d'œuvres s'établit également sur une base spatiale. En effet, les titres d'œuvres ou de familles d'œuvres – légitimés ou non –, tels que le sous-cycle de la *Main*, *L'impromptu d'Outremont* (1980) ou *les Chroniques du Plateau Mont-Royal*, montrent bien l'importance de l'espace dans la construction de l'univers tremblayen.

Pour Michel Tremblay, donc, l'espace est au cœur des préoccupations : « J'ai vraiment l'impression [...] que je suis né pour perpétuer une rue⁶ », dira-t-il en entrevue au magazine *L'Actualité* peu après la publication de *La grosse femme d'à côté est enceinte* (1978), premier tome des *Chroniques du Plateau Mont-Royal* et un des objets de notre étude. Dans ce roman, l'auteur voulait faire la généalogie de ses personnages de théâtre, dire pourquoi ils étaient aussi troublés, aussi malheureux. Ce passage du théâtre au roman est une façon de se rapprocher de ses personnages, d'en augmenter la psychologie. Mais comme le souligne Dominique Lafon :

Le projet initial, « expliquer *les Belles-Sœurs* », apparaît donc, à l'examen du cycle romanesque, un prétexte, ou un « post-texte », faudrait-il dire, puisqu'il s'agit d'une justification rétrospective. Bien que l'on puisse établir une concordance entre les personnages des deux univers, dès le troisième volume des

⁵ *Ibid.*, p. 310.

⁶ Yves Taschereau, « Michel Tremblay. Une société qui s'éveille », *L'Actualité*, vol. 5, n° 4, avril 1980, p. 17.

« Chroniques » cette mise en parallèle cesse d'être signifiante en ce qu'elle devient répétitive. Loin d'éclairer ou de justifier la production théâtrale, la production romanesque s'en écarte et privilégie des personnages qui, en une inversion de la rétrospective, deviennent les héros de pièces ultérieures⁷.

Beaucoup plus qu'une simple explication généalogique, ce cycle romanesque vient déployer d'autres facettes d'un univers, passant de la scène au quartier d'enfance de l'auteur.

Cette fascination pour l'espace, tant imaginaire, réel, qu'évoqué, le poursuivra tout au long de sa carrière, principalement autour d'un quartier fétiche, son quartier natal, le Plateau Mont-Royal, qui demeure au cœur de l'architecture spatiale de son œuvre, mais qui déploie d'autres espaces. Tremblay multipliera les procédés spatio-temporels pour lui donner une couleur, une saveur et une odeur toutes particulières. Ce quartier revient en force dans un cycle romanesque plus récent, les « Cahiers de Céline », dont le premier tome, *Le cahier noir* (2003), est également au centre de notre étude. Dans ces deux romans, *La grosse femme d'à côté est enceinte* et *Le cahier noir*, l'auteur présente le quartier dans une pratique « aliénisante », thème cher à Tremblay. Cette préoccupation s'inscrit d'ailleurs dans une pratique où le thème de l'aliénation a une place de choix dans la tradition du roman urbain québécois.

Le roman urbain dans la littérature québécoise. Du roman du territoire au roman de l'espace

Dans son étude sur le roman québécois, Réjean Beaudoin distingue deux types de romans : celui du territoire et celui de l'espace, le deuxième succédant généralement au premier dans le parcours historique du roman québécois. Le premier type accorde beaucoup d'importance à l'*ici*, à l'enracinement, alors que le second illustre un épanchement qui « se

⁷ Dominique Lafon, « Généalogie des univers dramatique et romanesque », Gilbert David et Pierre Lavoie [éd.], *Le monde de Michel Tremblay. Des Belles-Sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu et Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 315.

dirige naturellement vers tout ce qui entoure les limites du territoire⁸ ». Le roman paysan, qui traduit, par la « tradition agriculturiste et régionaliste [...], un repris collectif qui doit assurer la survivance du peuple canadien-français⁹ », s'inscrit dans la lignée du roman du territoire. Toutefois, certains romans, comme le célèbre *Maria Chapdelaine* (1916) de Louis Hémon, présentent déjà, selon Beaudoin, des signes du roman de l'espace « en s'affranchissant de l'exiguïté du pays et de la pensée qui s'y rattache¹⁰ » et en propulsant un imaginaire qui se situe dans des lieux extérieurs au territoire, comme la France et les États-Unis.

Avec le roman de l'espace, nous voyons apparaître non seulement un prolongement de l'espace au-delà des limites du territoire, mais également une nouvelle nature de l'espace. Pour Beaudoin, ce « retournement spectaculaire se produit par conséquent dans la problématique spatiale [...] : l'objet du récit passe de l'aire géographique à l'espace imaginaire¹¹ ». Une « déterritorialisation du roman québécois¹² », engagée dans les années 1950 et 1960, prend de l'ampleur dans les années 1970, alors que plusieurs romanciers québécois mettent en scène une quête identitaire à travers l'Amérique, avec entre autres *L'antiphonaire* (1969) de Hubert Aquin ou *Volkswagen Blues* (1984) de Jacques Poulin; d'autres écrivains créent une ouverture sur un monde imaginaire intériorisé, sur fond d'espace du monde extérieur, avec des romans comme *L'amélanchier* (1970) ou *Le salut de l'Irlande* (1970) de Jacques Ferron.

Le roman urbain, dont l'apparition remonte aux années 1940 avec entre autres *Bonheur d'occasion* (1945) de Gabrielle Roy, s'inscrit également dans cette transition. À ses débuts, le roman urbain dépeint généralement la transition difficile entre la campagne et la ville, où « le réel [y] est trop contraignant, trop aliénant pour que le romancier puisse véritablement jouer avec lui sur le plan de l'imaginaire¹³ », comme le souligne Yannick Resch dans son étude sur

⁸ Réjean Beaudoin, *Le roman québécois*, Montréal, Boréal, 1991, p. 45.

⁹ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰ *Ibid.*, p. 48.

¹¹ *Ibid.*, p. 51.

¹² *Ibid.*, p. 45.

¹³ Yannick Resch, « Montréal dans l'imaginaire des écrivains québécois » *Études canadiennes / Canadian Studies*, n° 19, décembre 1985, p. 140.

Montréal dans l'imaginaire des écrivains; ainsi « la ville est plus décrite qu'imaginée¹⁴ ». Cette description impose toutefois une sémantique propre, favorisant certains parcours : « Le roman impose à ce réel un ordre; la matière de la ville est travaillée dans un sens qui doit dire l'impossible intimité du personnage avec son espace environnant¹⁵ ». Dans les romans du territoire dit « urbains », l'*ici* est problématique, tout comme dans certains romans du terroir – dont *Menaud, maître-draveur* (1937) de Félix-Antoine Savard ou *Trente arpents* (1938) de Ringuelet – qui introduisent l'idée d'un territoire dépossédé, idée qui s'oppose d'ailleurs radicalement à la tradition de la *terre paternelle* dans des romans comme *L'appel de la terre* (1919) de Damase Potvin ou *La terre vivante* (1925) de Harry Bernard. Il faut attendre les années 1970 pour voir apparaître une véritable écriture urbaine où la relation entre l'auteur et la ville se transforme; dans ce changement de perspective, l'écriture « n'est [alors] plus le simple reflet de ce qui est perçu¹⁶ ». Selon Réjean Beaudoin, la ville devient alors « à la fois un décor réel et une grille de lecture textuelle¹⁷ »; dans ce cadre, l'écriture se modifie, présentant des aspects tels que la carnavalisation du discours, l'intertextualité ou encore le mélange du réalisme et du fantastique. Selon Yannick Resch, dans ce contexte, l'écrivain a désormais « une plus grande aptitude à se laisser aller à une rêverie créatrice sur la ville¹⁸ ». La ville devient donc « objet d'imagination, langage que s'approprie l'écrivain; il ne parle plus de la ville mais la fait parler¹⁹ ».

Le recours à l'imaginaire correspond à la transition entre les romans du territoire et les romans de l'espace explicitée par Réjean Beaudoin; le premier type s'intéresse principalement à l'installation et à l'immobilité, avec un centre de certitude correspondant à un réel inébranlable, et le second se penche sur les limites à franchir, à cet espace autre et lointain qui se projette dans l'imaginaire. Reprenant les prémisses de Beaudoin, Isabelle Daunais pousse plus loin la réflexion en ce qui a trait aux frontières et à l'espace périphérique. C'est précisément cet ailleurs qui peut prendre, selon elle, une forme imaginaire :

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 139.

¹⁷ Réjean Beaudoin, *op. cit.*, p. 19.

¹⁸ Yannick Resch, *op. cit.*, p. 144.

¹⁹ *Ibid.*, p. 139.

Le roman du territoire est le roman de l'immobilité, et les exemples donnés proviennent en grande partie des romans du terroir. Il se base sur le réel et consiste en une parenthèse dans le récit québécois. Le roman de l'espace tient plus de la frontière éclatée, permet un ailleurs réel ou imaginaire²⁰.

Ainsi, dans le roman de l'espace, l'action même du roman se déploie plus loin que le centre balisé. Plus près du centre, la périphérie peut être à la fois géographique et de nature autre. La littérature québécoise déploie alors des espaces multiples, comme le soutient Pierre L'Hérault :

Elle ne peut plus être pensée comme complétude, mais comme ouverture, la diversité n'y étant plus perçue comme une menace, mais comme le signe du réel inévitablement multiple. Espace transfrontalier de la liberté et du désir, elle ne se construit plus seulement à partir d'un centre fixe, mais se laisse travailler par sa périphérie, sa marge, son étrangeté, devenant le lieu d'échange et de circulations des imaginaires²¹.

Pour les sociologues de la littérature, ce changement est révélateur d'une identité plus forte, où le centre est enfin assumé et où la disparité n'est plus une menace, en déplaçant ainsi le repli identitaire vers la périphérie. D'un point de vue sémiotique, la représentation de l'espace prend une nouvelle tangente, laissant place à des espaces nouveaux; qui plus est, cette représentation participe au récit, le transforme en mettant en jeu des lieux agissants, ayant une influence sur le destin des protagonistes.

L'espace de Tremblay : entre le centre et la périphérie

Malgré son apport important au champ littéraire québécois, on a relativement peu abordé l'œuvre romanesque de Tremblay dans la critique savante. Elle présente pourtant, comme le souligne François Rochon, une myriade de sujets qui ont « tout pour plaire au critique

²⁰ Isabelle Daunais, « Le roman des marges », *Études françaises*, vol. 30, n° 1, printemps 1994, p. 135.

²¹ Pierre L'Hérault, « Pour une cartographie de l'hétérogène. Dérives identitaires des années 1980 », Sherry Simon [éd.], *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, 1991, p. 56.

universitaire spécialisé, ou du moins pour susciter son intérêt²² : intertextualité, problématique de la fonction narrative, idéologie, psychanalyse, réception, etc. Outre les quelques mémoires et thèses portant sur différents romans de Michel Tremblay, l'étude d'André Brochu, *Rêver la lune. L'imaginaire de Michel Tremblay dans les Chroniques du Plateau Mont-Royal*²³, est un des rares ouvrages se consacrant entièrement à l'univers romanesque de l'auteur. L'ouvrage de Richard Duchaine²⁴ s'attarde quant à lui aux figures de l'écrit dans le roman *La grosse femme d'à côté est enceinte*. L'ouvrage *Le monde de Michel Tremblay. Des Belles-Sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*²⁵ dirigé par Gilbert David et Pierre Lavoie, avec la collaboration d'André Brochu, rassemble quant à lui diverses études portant sur le théâtre et sur le roman, l'accent étant mis, comme l'indique le titre, sur l'œuvre dramatique, mais offrant tout de même plusieurs études intéressantes, dont « La rue fable »²⁶ de Pierre Popovic, « L'enfant de la Grosse Femme »²⁷ de Georges-André Vachon, et « Généalogie des univers dramatique et romanesque »²⁸ de Dominique Lafon. Dans le monde universitaire québécois et international, plusieurs autres études publiées portent sur l'utilisation du joual, tant au théâtre que dans les romans. Plusieurs études portent également sur le processus identitaire, parmi celles-ci, les études de Micheline Cambron²⁹, Elaine

²² François Rochon, « Fatalisme et merveilleux chez Michel Tremblay. Une lecture des *Chroniques du Plateau Mont-Royal* », *Voix et Images*, vol. 24, n° 2, hiver 1999, p. 373.

²³ André Brochu, *Rêver la lune. L'imaginaire de Michel Tremblay dans les Chroniques du Plateau Mont-Royal*, Montréal, Hurtubise HMH, Les cahiers du Québec, coll. « Littérature », 2002, 239 p.

²⁴ Richard Duchaine, *Écriture d'une naissance / naissance d'une écriture. La grosse femme d'à côté est enceinte, de Michel Tremblay*, Québec, Nuit blanche, 1994, 97 p.

²⁵ Gilbert David et Pierre Lavoie [éd.], *Le monde de Michel Tremblay. Des Belles-sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Cahier de théâtre Jeu et Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, 479 p.

²⁶ Pierre Popovic, « La rue fable », Gilbert David et Pierre Lavoie [éd.], *Le monde de Michel Tremblay. Des Belles-Sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu et Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 275-288.

²⁷ Georges-André Vachon, « L'enfant de la Grosse Femme », Gilbert David et Pierre Lavoie [éd.], *Le monde de Michel Tremblay. Des Belles-Sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu et Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 289-303.

²⁸ Dominique Lafon, « Généalogie des univers dramatique et romanesque », Gilbert David et Pierre Lavoie [éd.], *Le monde de Michel Tremblay. Des Belles-Sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu et Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 309-333.

²⁹ Micheline Cambron, « Récit et identité narrative. Fragment, totalisation, apories. Étude des récits de Michel Tremblay », *Études québécoises*, n° 28, automne 1999-hiver 2000, p. 147-157.

Pigeon³⁰, Denis Salter³¹, Christopher Robinson³², Monique Boucher-Marchand³³, Alain-Michel Rocheleau³⁴ et Jennifer Harvie³⁵. D'autres chercheurs adoptent un point de vue psychanalytique, entre autres Jacques Cardinal avec son étude « L'abîme du rêve. Enfants de la folie et de l'écriture chez Michel Tremblay »³⁶.

Étant donné l'intérêt pour l'espace dans l'ensemble de l'œuvre de Tremblay, d'autres études présentent un rapport entre l'écriture de Tremblay et l'espace qu'elle déploie, notamment celles de Ginette Michaud³⁷, Robert Mane³⁸ et Marie-Béatrice Samzun³⁹. Rosemary Chapman⁴⁰ a, quant à elle, abordé les frontières présentes dans les *Chroniques* de Tremblay, ainsi que dans le roman de Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*. Alain-Michel Rocheleau⁴¹ s'attarde également aux structures spatiales présentes dans l'ensemble de l'œuvre de Tremblay, en établissant une corrélation entre certains espaces représentés et les structures sociales ayant cours dans les années 1940 et 1950.

³⁰ Élane Pigeon, « Michel Tremblay's Hosanna and the Queering National Identity » *Cross-Cultural Poetics*, n° 5, 1999, p. 23-40.

³¹ Denis Salter, « Performing Sovereignty. Michel Tremblay's Hosanna », Helen Gilbert [éd.], *Post-Colonial Stages. Critical and Creative on Drama, Theatre and Performance*, Londres, Dangaroo, 1999, p. 64-77.

³² Christopher Robinson, « Transvestism, Identity and Textuality in the Work of Michel Tremblay », *Romance Studies*, n° 32, automne 1998, p. 69-79.

³³ Monique Boucher-Marchand, « Michel Tremblay et l'autobiographie du "nous" », Marta Dvorak [éd.], *La création biographique / Biographical Creation*, Rennes (France), 1997, p. 195-201.

³⁴ Alain-Michel Rocheleau, « Fracture et rupture identitaires dans l'œuvre de Michel Tremblay. Un regard sur les personnages du Plateau Mont-Royal », *Anglophonia*, vol. 1, 1997, p. 123-131.

³⁵ Jennifer Harvie, « The Real Nation? Michel Tremblay, Scotland, and Cultural Translatibility », *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 16, n° 1-2, 1995, p. 5-25.

³⁶ Jacques Cardinal, « L'abîme du rêve. Enfants de la folie et de l'écriture chez Michel Tremblay », *Voix et Images*, vol. 25, n° 1, automne 1999, p. 74-101.

³⁷ Ginette Michaud, « Mille plateaux. Topographie et typographie d'un quartier » *Voix et Images*, vol. 14, n° 3, printemps 1989, p. 462-482.

³⁸ Robert Mane, « L'image de Montréal dans les Chroniques du Plateau Mont-Royal », *Études canadiennes / Canadian Studies. Revue interdisciplinaire des études canadiennes en France*, n° 19, décembre 1985, p. 119-132.

³⁹ Marie-Béatrice Samzun, « Formes et fonctions du territoire chez Michel Tremblay », *Études canadiennes / Canadian Studies. Revue interdisciplinaire des études canadiennes en France*, n° 47, 1999, p. 199-205.

⁴⁰ Rosemary Chapman, « Images of Montreal in Roy and Tremblay », *Siting the Quebec Novel. The Representation of Space in Francophone Writing in Quebec*, coll. « Modern French Identities », Bern, Peter Lang, 2000, p. 83-149.

⁴¹ Alain-Michel Rocheleau, « Visages montréalais de la marginalité québécoise dans l'œuvre de Michel Tremblay », *Tangence*, n° 48, septembre 1995, p. 43-55.

D'une approche principalement sémiotique et plus précisément narratologique, notre étude portera principalement sur deux romans, *La grosse femme d'à côté est enceinte* et *Le cahier noir*. Nous allons dans un premier temps mettre en lumière la construction d'un espace et ses composantes, en relation avec le parcours de personnages; dans un deuxième temps, nous soulignerons l'impact de la traversée des frontières et la fréquentation des marges dans la destinée de ces personnages, en insistant sur les marginaux. Nous avons arrêté notre choix de corpus par la position que ces romans occupent dans leur cycle respectif; tous deux ouvrent un nouveau cycle, et donc mettent en jeu et définissent l'espace présenté. De plus, dans ces deux romans, les personnages marginaux semblent avoir un rapport particulier au territoire; leurs parcours à travers l'espace entraînent des répercussions sur leur destin. Étant donné le grand nombre de personnages présents dans le premier roman à l'étude, nous nous attarderons principalement à certains personnages présentant une marginalité marquée, soit Béatrice, Mercedes, Gérard et Ti-Lou, ainsi qu'à un personnage phare dans l'ensemble de l'œuvre de Tremblay, Édouard, qui fait d'ailleurs un retour dans *Le cahier noir*; dans ce roman, en plus d'Édouard, abordé dans une moindre mesure, nous nous pencherons essentiellement sur Céline, personnage principal et narratrice d'un récit qui prend la forme d'un journal intime.

Dans un premier chapitre, nous allons d'abord établir la cartographie de l'espace dans les deux romans à l'étude, cartographie composée de différents types d'espace : un territoire central délimité et cloisonné; des frontières qui isolent le territoire central mais qui le découpent également en sous-territoires; des marges géographiques, correspondant à des frontières; finalement, un territoire hors frontières peu accessible. Principalement descriptive, cette cartographie met en place un imaginaire de l'espace où les lieux géographiques se juxtaposent à des lieux évoqués, des lieux imaginaires et déploient des lieux favorisant les marges des figures de l'écrit. Nous avons fait précédemment un rapide inventaire des études sur l'œuvre de Michel Tremblay; quelques-unes nous seront utiles dans l'établissement des structures spatiales inhérentes à notre analyse. Entre autres, nous appuierons nos observations sur les études topographiques proposées par Marie-Béatrice Samzun, Robert Mane, Ginette Michaud et Rosemary Chapman. Cette dernière sera particulièrement utile, étant donné l'importance accordée aux frontières. L'étude de Richard Duchaine sur les figures de l'écrit

chez Tremblay nous permettra de considérer ces figures comme des marges. Nous mettrons également à contribution l'étude d'André Brochu et son analyse du monde imaginaire de Tremblay dans l'ensemble de notre analyse.

Dans un second chapitre, nous verrons comment la construction imaginaire du territoire empêche le libre parcours des protagonistes, ou, dans d'autres cas, favorise le déplacement dans certains lieux privilégiés du territoire de Tremblay, parcours répondant à un désir d'échapper à un réel aliénant. Les personnages et l'espace entretiennent d'ailleurs des liens qui participent à cette construction de l'espace; à l'aide d'études sur la marginalité et l'espace, dont celles de Kenneth W. Meadwell⁴² et Anne Jacquemin⁴³, nous expliciterons la fonction marginale de certains personnages qui investissent des lieux spécifiques, inversant ainsi le rapport personnage-espace et solidifiant la nature marginale de certains de ces lieux. Le mouvement des personnages à travers l'espace vient d'ailleurs mettre en lumière le pouvoir transformant de ces lieux privilégiés; nous verrons comment la traversée de frontières influence la destinée des marginaux.

L'espace : l'une des instances du récit

L'étude de l'espace en littérature est un champ d'étude relativement nouveau dans la critique littéraire. Selon Marc Brosseau, c'est dans la foulée de Gaston Bachelard et de *La poétique de l'espace*⁴⁴ que les chercheurs ont emboîté le pas dans ce domaine, au début des années 1970⁴⁵. Pourtant, l'espace est depuis longtemps représenté dans la littérature mondiale; des contes médiévaux à la littérature contemporaine, l'espace façonne et est façonné par l'écriture. Marc Brosseau soutient que l'espace est « considéré comme une

⁴² Kenneth W. Meadwell, « Marginalité et chronotopes dans le récit québécois contemporain », Carol J. Harvey et Alan MacDonnel [éd.], *La francophonie sur les marges. Actes du seizième colloque du CEFEO (17-19 octobre 1996)*, Winnipeg, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1997, p. 163-179.

⁴³ Anne Jacquemin, « Droit d'asile et droit d'extradition en Grèce antique. Le fugitif, le dieu, la cité et le tyran », *Le territoire. Études sur l'espace humain. Littérature, histoire, civilisation*, Saint-Denis de la Réunion, Publications de l'Université de la Réunion, 1986, p. 7-12.

⁴⁴ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, 214 p.

⁴⁵ Voir Marc Brosseau, « L'espace littéraire. Entre géographie et critique », Rachel Bouvet et Basma El Omari [éd.], *L'espace en toutes lettres*, Montréal, Nota bene, 2003, p. 13-36.

catégorie interne du discours qu'il faut considérer en relation avec les autres instances du récit⁴⁶ ». Pour Johanne Prud'homme, l'espace « n'est pas qu'une simple toile de fond accompagnant la séquence événementielle. Au contraire, il constitue un élément dynamique de la trame narrative.⁴⁷ » L'espace, mis en commun avec ces autres composantes du récit, peut donner une singularité toute particulière à certaines œuvres. En effet, selon Roland Bourneuf, « l'étroite interrelation de l'espace avec les autres éléments constitutifs donne à certains romans leur cohésion et leur diversité internes, leur forme caractéristique, leur tonalité et les niveaux multiples de leur signification⁴⁸ ». C'est ce qui opère dans les deux romans à l'étude, où l'établissement de l'espace donne une signification particulière aux lieux et aux déambulations des personnages.

Si l'espace du roman est intimement lié aux personnages qui le parcourent, les frontières sont également relatives à ceux qui y sont confrontés. Comme l'avance Jean Bessière : « Dire les frontières et l'universel, ce n'est pas le dire pour eux-mêmes, mais les dire selon des sujets⁴⁹ ». Ce rapport entre l'espace et le sujet vient donner une signification non seulement à l'ensemble de la représentation de l'espace, mais à la dynamique inhérente du récit, comme le souligne Hilligje van't Land :

Le mouvement informe sur la nature du lieu décrit et met en place un langage de connotations spatiales à valeurs non spatiales : ainsi, le mouvement orienté vers un centre fixe, statique, suppose plutôt une *vie sédentaire*, symbolisant la stabilité et permettant l'installation de certaines traditions. Une *vie de nomade* suscite des mouvements, déplacements qui ne connaissent pas de centre fixe particulier. Ceux-ci symbolisent plutôt une vie d'errance, d'instabilité, d'incertitude⁵⁰.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 14-15.

⁴⁷ Johanne Prud'homme, « L'allée défendue. Frontières et espaces-frontières dans l'œuvre romanesque de Charlotte Brontë », Thèse présentée comme exigence partielle au doctorat en sémiologie, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1994, f. 44.

⁴⁸ Roland Bourneuf, « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, vol. 3, n° 1, 1970, p. 91-92.

⁴⁹ Jean Bessière, « Notes sur la frontière. En relisant Michel Butor », *Une amitié européenne. Nouveaux horizons de la littérature comparée. Mélanges offerts à Olivier-H. Bonnerot*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 17.

⁵⁰ Hilligje van't Land, « La fonction idéologique de l'espace et de l'écriture dans les romans de Jacques Godbout », Thèse de doctorat ès lettres, Groningen, Rijksuniversiteit Groningen, 1994, f. 50. En italique dans le texte.

Ainsi, selon le comportement du sujet-personnage dans l'espace, le mouvement à l'intérieur même du récit connote non seulement les lieux qu'il parcourt mais également son *mode de vie*, sa propension à la stabilité ou la non-stabilité. Chez Tremblay, la présence d'un centre fixe nous incite à croire que la vie de quartier est relativement sédentaire. Seulement, certains personnages ont tendance à vouloir se confronter à ces frontières, à s'éloigner du centre, ce qui attribue une tension romanesque à l'espace. Toujours selon van't Land, ce mouvement dans l'espace « confère également une certaine *valeur* au personnage du roman⁵¹ », mouvement qui, dans notre étude, vient remettre en question la validité du centre en donnant précisément aux personnages mobiles une fonction agissante : « En effet, le personnage ou héros immobile n'aura pas la même *fonction* ni le même *pouvoir* littéraire que le personnage mobile⁵² ». L'espace vient donc donner à certains personnages, par leur déambulation ou par leur fonction plus statique, des pouvoirs différents dans le récit.

Le marginal

La présence de personnages mobiles *et* immobiles vient relativiser l'appartenance au territoire et son emprise sur ceux-ci. On peut en effet associer des personnages, comme Albertine, à l'enfermement du réel, alors que d'autres évoluent plus librement dans l'espace. Un personnage peut également être marginal de par son appartenance à un territoire donné; ainsi certains protagonistes, appartenant à un espace séparé par une frontière, revêtent un caractère autre. La figure du marginal est d'ailleurs récurrente dans le corpus québécois, comme le souligne Kenneth W. Meadwell; par sa diversité, ce corpus offre « un champ d'étude où le marginal, l'autre et l'identitaire sont légion⁵³ ». La littérature québécoise met en jeu l'exclusion, entre autres sur la base d'une spatialisation du marginal. Le recours à cette figure n'est pas que le propre de la littérature du Québec. Toujours selon Meadwell :

Il n'est pas inutile de se rappeler que, sous différentes formes [...], la figure conventionnelle du marginal est en effet une constante dans la littérature de tous

⁵¹ *Idem.* En italique dans le texte.

⁵² *Idem.* En italique dans le texte.

⁵³ Kenneth W. Meadwell, *op. cit.*, p. 164.

les lieux et de tous les temps et que le sens propre de marginal relève de toute évidence d'une conceptualisation spatiale désignant *marge* ou *périphérie* comme zones d'exclusion situées au-delà des frontières qui délimitent et protègent un seul espace favorisé. Vivre une marginalité, c'est se retrouver dans un lieu autre que ce territoire privilégié, délimité par le regard de ceux qui le définissent. Être marginal, c'est se faire l'objet de stratégies d'exclusion qui cherchent à faire de la différence – la localisation spatiale excentrique – le critère de la séparation⁵⁴.

Parallèlement avec l'émergence du roman de l'espace, où certains lieux géographiques s'effacent au profit de lieux imaginaires, la nature du marginal ne tient plus uniquement compte de sa situation excentrique à un territoire donné. Cette distinction se modifie peu à peu; toujours selon Meadwell, le statut du marginal tient plus de la différence que de l'espace d'origine :

Ainsi, le rôle thématique du protagoniste appelé *marginal* ou étranger, puisqu'il n'est pas originaire d'une localisation spatiale privilégiée, revêt dans un deuxième temps une fonction de différenciation pas le biais de son statut d'autre, défini par sa différence et non par sa zone d'origine périphérique⁵⁵.

Dans les deux romans à l'étude, ces deux figures du marginal sont présentes; l'une opérée par la distanciation spatiale, l'autre, par la simple différence aux conventions de l'époque ou par une différence physique. Comme nous le verrons plus en détail, le personnage de Gérard est un intrus, puisqu'il provient d'un espace hors frontières; sa spatialisation est donc à l'origine de sa marginalité. Les trois prostituées, Béatrice, Mercedes et Ti-Lou, sont considérées comme des parias, pratiquant un métier condamnable qui s'oppose, comme nous le verrons plus loin, à un code de convenance opéré par le quartier. Céline, qui est une naine, se démarque facilement des gens qui l'entourent et devient malgré elle victime du jugement d'autrui.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 163. En italique dans le texte.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 165. En italique dans le texte.

L'unité de lieu

Ainsi, comme le soutient Beaudoin, l'espace peut être vu comme une grille de lecture, mais certes, il doit aussi être pris dans sa globalité. L'espace seul ne peut d'ailleurs se définir en lui-même, mais dans son articulation. Comme le souligne Algirdas Julien Greimas : « Un lieu quelconque ne peut être saisi qu'en le fixant par rapport à un lieu autre⁵⁶ ». C'est ainsi que les frontières, séparant l'*ici* de l'*ailleurs*, viennent mettre en évidence la fonction d'un lieu dans la construction du récit. Par l'établissement des frontières, un quartier devient isolé par rapport à la ville, comme le soutient Józef Kwaterko :

L'idéologie inhérente à ce type de représentation vise à créer des objets topiques isolés, séparés les uns des autres dans l'espace. Repères de l'ethnicité, la rue du quartier, le restaurant, le parc, la place, la maison familiale forment des unités closes et cadastrées. C'est pourquoi le déplacement, la marche, la déambulation urbaine n'y peuvent figurer qu'une circularité fermée. La mobilité hors du cadre communautaire est possible, mais elle génère habituellement l'angoisse et s'effectue par la mise en scène d'un bornage territorial où l'espace isotopique du quartier francophone (Hochelaga, Saint-Henri, le Plateau Mont-Royal) s'oppose le plus souvent au paysage de la grande ville nord-américaine avec son assemblage des signes hétérotopiques⁵⁷.

L'établissement d'un cadre est toujours mis en relation avec l'espace environnant, dans le but de créer un *ici*, un lieu central qui n'est « jamais neutre⁵⁸ », comme le souligne Michel Crouzet :

Tant par sa fonction que par ses qualités, celles-ci étant sans doute plus agissantes que celle-là, le lieu romanesque constitue un ensemble de coordonnées privilégiées, prises dans un espace orienté vers un centre spécifique. Dans le roman, il n'y a pas de point quelconque, être ici n'est jamais l'équivalent d'être là; toute localisation se veut unique, et suppose le privilège

⁵⁶ Algirdas Julien Greimas, « Pour une sémiotique topologique », *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, p. 129-130.

⁵⁷ Józef Kwaterko, « Clivages, ex-centricité, nomadisme », Jaap Lintvelt et François Paré [éd.], *Shifting Boundaries. Place and Space in the Francophone Cultures of Canada / Frontières flottantes. Lieu et espace dans les cultures francophones du Canada*, Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 148-149.

⁵⁸ Michel Crouzet, « Sur la topographie de la *Chartreuse de Parme* et sur le rapport des lieux et des lieux communs », *Espaces romanesques*, Presses universitaires de France, 1982, p. 101.

d'une signification exceptionnelle qui ne se dévoile qu'en ce lieu. Il n'y a que des points de repère...⁵⁹

Les frontières viennent donc donner une unité relative au centre. Le centre balisé, dont parlent Beaudoin et Daunais, peut avoir différents attributs, positifs ou négatifs. Pour Bachelard, les espaces sont marqués de valeurs et certains espaces peuvent être investis d'un caractère positif : « Pour des raisons souvent très diverses et avec les différences que comportent les nuances poétiques, ce sont des *espaces louangés*⁶⁰ ». Pour Alexandre Ablamowicz, la maison, lieu central par excellence, est synonyme de bonheur :

La valeur principale de la maison, celle de protection et la fonction de cet espace qui est de protéger l'homme, forment donc un monde clos, à caractéristique particulière, un monde du dedans où s'accomplit toute existence heureuse, le monde enfin où l'homme se sent à sa place, bien situé et ancré dans sa propre tradition, celle même qui l'a formé. Tout l'extérieur, aussi bien le lointain que celui qui se trouve déjà en dehors de la maison maternelle constitue un monde hostile parce qu'il est l'incarnation de l'inconnu, de l'inattendu et de l'inhabituel⁶¹.

Dans ses œuvres, Tremblay semble mettre en question ce modèle. Par exemple, le personnage d'Albertine, croyant « avoir raison » en restant cloisonnée dans son univers domestique, vise en fait au bonheur, mais la fiction que nous présente Tremblay nous prouve le contraire, car de tous les personnages, Albertine est sans contredit le plus malheureux. Donc, sans être universel, ce jeu des frontières souligne nécessairement une dichotomie intérieur-extérieur et vient connoter l'espace, selon l'expérience du sujet, comme le souligne Bachelard :

À leur valeur de protection qui peut être positive, s'attachent aussi des valeurs imaginées, et ces valeurs sont bientôt des valeurs dominantes. L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination. En particulier, presque toujours il attire. Il

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 17. En italique dans le texte.

⁶¹ Alexandre Ablamowicz, « L'espace de l'homme égaré. Dans le labyrinthe d'Alain Robbe-Grillet » Michel Crouzet [éd.], *Espaces romanesques*, Paris, Presses universitaires de France, 1982, p. 50.

concentre de l'être à l'intérieur des limites qui protègent. Le jeu de l'extérieur et de l'intimité n'est pas, dans le règne des images, un jeu équilibré⁶².

Qui plus est, toujours selon Bachelard, le caractère protecteur de la maison, dans sa dimension spatiale, peut se retourner : « Dans la maison devenue par l'imagination le centre même d'un cyclone, il faut dépasser les simples impressions du réconfort qu'on éprouve dans tout abri. Il faut participer au drame cosmique soutenu par la maison qui lutte.⁶³ »

Dans son étude sur l'espace dans la narration, J. J. van Baak met également à profit cette relation dichotomique entre le dedans et le dehors. Une relation harmonieuse entre l'intérieur et l'extérieur résulte en une vision du monde, ce que van Baak appelle « world-picture », qui est idéale, voire idéalisée. Toutefois, l'acception de ce monde dans sa représentation ne se réalise pas d'emblée :

The world-picture is either accepted (actively, or unconsciously as something self-evident, which appears to be the most common way of perceiving one's world), or rejected [...]. Such an individual rejection, or refusal to comply, in itself does not change or influence the model and its codes. If it does, this is the outcome of a plot development which was motivated by the discrepancies between existent order and individual appreciation⁶⁴.

Ainsi, l'espace participe à l'action du personnage dans le monde, et son attitude face à ce dernier peut entraîner des répercussions sur sa destinée, et surtout sur le dénouement de l'intrigue. Parallèlement, l'intrigue se situe dans l'espace, comme le souligne Roland Bourneuf :

Souvent l'espace prolonge le dialogue, modifie la situation réciproque des protagonistes, les distances qui les séparent : l'espace rajoute à la scène et

⁶² *Idem.*

⁶³ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 57.

⁶⁴ « La vision du monde peut être acceptée (de façon active ou inconsciente lorsque considérée comme quelque chose allant de soi, ce qui semble être la façon la plus commune de percevoir le monde), ou rejetée [...]. En soi, un tel rejet de la part d'un individu, ou le refus de se conformer, ne change ou n'influence pas un modèle et ses codes. Si tel est le cas, ce refus est alors le dénouement du développement de l'intrigue, motivé justement par l'écart entre l'ordre existant et l'appréciation individuelle. » [Nous traduisons], J. J. van Baak, *The Place of Space in Narration. A Semiotic Approach to the Problem of Literary Space with and Analysis of the Role of Space in Babel's Konarmija*, Amsterdam, Rodopi, 1983, p. 82.

l'accompagne. Il faut aussi voir le cas où il la conditionne, qu'il contraigne les personnages au repliement ou qu'il leur permette une libre possession du monde⁶⁵.

Sur la frontière

La frontière est, dans l'organisation de l'espace, ce qui délimite le centre de l'extérieur. Comme nous l'avons vu précédemment, Jean Bessière croit que la frontière prend sa signification lorsqu'elle est confrontée au sujet. Selon lui, la frontière est lue par le sujet et le lieu se transforme en possibilité :

Il faut dire que la frontière est quelque chose qui se décline activement, et qui appartient au sujet. [...] Ainsi, la frontière est une veille autant qu'elle est un lieu, la possibilité d'un regard autant qu'elle est la possibilité d'un partage, l'espoir d'un mouvement autant qu'elle est la certitude d'un arrêt, un pouvoir du sujet autant qu'elle est une contrainte spatiale imposée au sujet. [...] Elle est aussi agie par le sujet⁶⁶.

Le traitement de cette frontière dépend donc du sujet, à savoir s'il la traverse ou non, si la volonté du sujet est sous l'emprise de la frontière ou si au contraire, le sujet soumet la frontière à son parcours. Toujours selon Bessière, la frontière, lorsque présente, est toujours un enjeu; « la suggestion est ici nette : la frontière, qui est clairement marquée, est la certitude de sa transgression⁶⁷ ». Cette traversée est une « épreuve exceptionnelle par la douleur, épreuve commune parce qu'elle n'est jamais qu'une manière de rencontre anthropologique avec l'autre, avec nous-mêmes⁶⁸ ». Ainsi, par cette rencontre, la frontière offre donc la possibilité « non pas d'un autre monde, mais de mondes alternatifs, qui sont alternatifs parce qu'ils sont d'un même espace, celui que suggèrent les frontières⁶⁹ ». En effet, « l'écrivain est celui qui lit les lieux et les frontières comme des portes⁷⁰ », et la frontière est en fait la possibilité d'une dimension nouvelle : « La chaîne des frontières constitue un moyen grâce

⁶⁵ Roland Bourneuf, *op. cit.*, p. 88.

⁶⁶ Jean Bessière, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 16.

auquel les territoires se touchent et deviennent médiateurs mutuels⁷¹ ». La frontière ne délimite donc pas des mondes qui seraient nécessairement contraires, ou opposés. Elle permet la communication entre des espaces différents, mais ces espaces font partie d'un tout.

La transgression de la frontière peut se faire dans deux sens : du centre vers l'extérieur, ouvrant la porte à des mondes alternatifs, mais également de l'extérieur vers l'intérieur. Comme le suggère Bourneuf :

Le romancier dispose aussi de moyens qui lui sont propres, ou qu'il partage parfois avec le dramaturge. Par exemple l'introduction de personnages inconnus dans un espace clos peut avoir pour effet de l'ouvrir, ou du moins d'en laisser entrevoir d'autres⁷².

C'est dans ces cas spécifiques où le marginal à caractère spatial entre en jeu. Il consolide non seulement l'ouverture des frontières mais met en jeu l'intégrité du centre. Pour Jurij M. Lotman, la fonction de la frontière se modifie lorsque le mouvement d'un personnage se fait de l'extérieur vers l'intérieur. L'investissement d'un étranger en territoire protégé est ce qu'il appelle « plot collision » ou conflit relatif à l'intrigue :

One should differentiate the plot collision (penetration across the boundary of space) and the non-plot collision – the effort of internal space to protect itself by strengthening the boundary and that the external space which seeks to destroy the internal, having broken down the boundary. The path of the hero who overcomes the boundaries [...] is differentiated in principle from the encroachment of external space which breaks the boundary of internal space...⁷³

En présence d'une frontière, la brisure est possible. Lorsque le bris, ou l'ouverture, se fait de l'intérieur, elle ouvre à d'autres possibilités; lorsque le bris se fait de l'extérieur, ce conflit

⁷¹ *Ibid.*, p. 11.

⁷² Roland Bourneuf, *op. cit.*, p. 86.

⁷³ « Nous nous devons de différencier le conflit relatif à l'intrigue (la pénétration à travers une frontière de l'espace) et le non-conflit relatif à l'intrigue, – cet effort de l'espace interne à se protéger en renforçant la frontière qui le sépare de l'espace externe, espace qui cherche à détruire l'espace interne après avoir brisé la frontière. Le parcours du héros qui surpasse les frontières [...] est différencié en principe de l'empiètement de l'espace externe brisant la frontière de l'espace interne. » [Nous traduisons], Jurij M. Lotman, « On the Metalanguage of a Typological Description of Culture », *Semiotica*, 1975, vol. 14, n° 2, p. 111.

met en jeu l'intégrité du territoire. Dans le roman *La grosse femme d'à côté est enceinte*, nous avons affaire à un cas où un personnage pénètre dans le centre balisé. Le cas de Gérard, marginal de configuration spatiale, est particulièrement explicite de ce phénomène. Lorsqu'il entre dans le territoire central et suit Thérèse jusque chez elle, ses intentions sont malsaines, du moins ses désirs le sont. Nous l'apprendrons dans le deuxième tome des *Chroniques*; il désire violer Thérèse. La sécurité de la jeune fille est alors en jeu; pour Gérard, seule la sortie du territoire lui permet d'éviter de commettre ce crime.

Quand la frontière se dote d'une épaisseur

Pour Alexandre Ablamowicz, la vision manichéenne du dedans et du dehors pose problème; la frontière divisant l'espace du monde rejette « cet espace transitoire qui forme normalement la ceinture de protection, lieu de passage entre le noyau et l'extérieur infiniment ouvert et hostile⁷⁴ ». J. J. van Baak, quant à lui, propose deux types de frontières. Si pour J. R. V. Prescott, le terme anglais « boundary » est une ligne et « frontier » est une zone⁷⁵, J. J. van Baak croit que le terme « boundary » correspond aux deux définitions. En effet, il fait une distinction entre deux types de *frontières* :

The boundary may be of a fixed, absolute type, or rather consist of a zone of gradual transition; this typological difference is equally characterized by pairs like discrete – diffuse, or discrete – continuous, or articulate – inarticulate⁷⁶.

Ainsi, certaines frontières sont fixées dans l'espace, ce qui en géométrie pourrait s'apparenter à la ligne – et se rapprocher de la fonction de la frontière d'Ablamowicz –; d'autres sont diffuses, procurant ainsi à la frontière une certaine épaisseur.

⁷⁴ Alexandre Ablamowicz, *op. cit.*, p. 50.

⁷⁵ Voir J.R.V. Prescott, *Boundaries and Frontiers*, London, Croom Helm, 1978, p. 31.

⁷⁶ « La frontière peut être fixe, d'un type absolu, ou encore peut consister en une zone de transition graduelle; cette différence topologique est également caractérisée par les paires sémantiques discret-diffus, discontinu-continu ou encore articulée-inarticulée. » [Nous traduisons], J. J. van Baak, *op. cit.*, p. 71.

Pour J. J. van Baak, la frontière vient également mettre en jeu l'opposition intérieur-extérieur; de plus, elle conditionne la liberté des protagonistes :

Without exaggeration we might generalize this observation by stating that the marked absence or presence of demarcation gestures belongs to (is invariant in) the structure of the thematics involving the loss, lack, or acquisition (recovery) of freedom and their modality complexes⁷⁷.

Si la frontière est intimement liée à la liberté des protagonistes, sa nature poreuse, discrète ou diffuse, vient donc jouer de cette liberté d'action. La frontière diffuse permet en effet à celui qui la fréquente un changement modal et comportemental⁷⁸.

Dans son étude, Johanne Prud'homme utilise un néologisme pour qualifier la frontière qui possède une épaisseur. Elle nomme ce lieu par le terme « espace-frontière », qui « se différencie de la frontière parce qu'il est doté d'un volume, d'une surface⁷⁹ ». Marie-Claire Ropars-Wuilleumier identifie une zone, la lisière, qui serait une sorte de frontière en mouvement. Nous retenons de cet espace qu'il entraîne « un changement du lieu⁸⁰ ». En effet, comme nous le verrons plus loin, certaines frontières amènent des déplacements dans l'espace; les personnages qui empruntent certaines de ces *zones* passent du territoire central au territoire hors frontières. Toujours selon Ropars-Wuilleumier, la marge possède des points communs avec la lisière, mais diffère tout de même, car elle n'est pas incessamment « déplacée⁸¹ »; néanmoins, elle « désigne le bord, appelle le débordement de deux domaines mitoyens, étrangers l'un à l'autre⁸² ».

Pour les besoins de notre étude, nous allons donc appeler « frontières » toutes marques frontalières de l'espace dépourvues d'épaisseur (clôture, fenêtre, porte, etc.). Nous allons

⁷⁷ « Sans exagération, il nous est possible de généraliser en affirmant que l'absence ou la présence marquée de gestes de démarcation appartient, et reste invariable, à la structure thématique impliquant la perte, le manque ou l'acquis (recouvrement) de liberté ainsi que des complexes modaux. » [Nous traduisons], *Idem*.

⁷⁸ Voir J. J. van Baak, *op. cit.* p. 72.

⁷⁹ Johanne Prud'homme, *op. cit.*, f. 23.

⁸⁰ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2002, p. 96.

⁸¹ *Idem*.

⁸² *Idem*.

également emprunter le terme « marge » à Isabelle Daunais pour nommer ces espaces dotés d'un volume et investis par les personnages. Ainsi, une rue peut être une marge parce qu'elle est empruntée par les protagonistes. Le concept de marge n'exclut pas la notion de frontière, étant bien souvent à la limite entre le centre et le hors-centre, pour reprendre la théorie de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier. Le concept « espace-frontière » de Johanne Prud'homme est également intéressant; nous l'écartons toutefois puisqu'elle le définit « comme un espace se situant entre deux frontières, qu'elles soient représentées, métaphoriques ou textuelles⁸³ », ce modèle n'étant pas constant dans notre étude. Nous retenons toutefois la possibilité que cet espace mitoyen soit de nature autre que géographique.

La création de marges à même le récit

Nous avons vu précédemment la distinction que fait Réjean Beaudoin entre le roman du territoire et le roman de l'espace, distinction que reprend d'ailleurs Isabelle Daunais. Dans son étude, Daunais avance que dans les deux types de roman, « tout se construit autour de la frontière⁸⁴ »; également, elle propose le terme de « marges » pour identifier la périphérie, le lieu qui est hors centre :

Dans le roman du territoire comme dans le roman de l'espace, on trouve une même distance entre le centre, c'est-à-dire le lieu, « réel » et balisé, où l'on raconte et d'où l'on vient, et ce qu'on pourrait appeler les marges, la périphérie où se projettent toutes les imaginations : forêt, grand Nord, Ouest ou Sud, terres encore sauvages, voisinages de toutes sortes dans le roman du territoire; frontières, contrées lointaines, horizons, lieux et comtés imaginaires, mais aussi redécoupes et « deuxièmes » dimensions des lieux de l'action, dans le roman de l'espace⁸⁵.

Le processus est le même dans les deux types de roman, mais dans le cas du roman de l'espace, l'action du récit est transportée dans des lieux extérieurs au centre. Ainsi, « le roman

⁸³ Johanne Prud'homme, *op. cit.*, f. 64.

⁸⁴ Isabelle Daunais, *op. cit.*, p. 136.

⁸⁵ *Idem.*

de l'espace serait celui des limites à franchir ou à abolir⁸⁶ », et lorsque l'espace est aboli, il y a création de marges ; « de par leur éloignement, de par leurs dimensions infinies surtout, les marges sont souvent "fabuleuses". Tout est possible dans ces espaces aux frontières de la civilisation ou de l'imagination, aux témoins rares et aux repères flous⁸⁷. » L'idée de frontière reste donc toujours aussi agissante, mais la distanciation nécessaire se fait de l'intérieur :

La création des marges repose sur un certain nombre de procédés (variation des points de vue, brouillage des repères temporels, multiplication des centres qui augmentent d'autant les ailleurs) qui correspondent le plus souvent à une fragmentation des récits. Puisqu'en effet le territoire a perdu ses marges et que l'espace ainsi est devenu un, il s'agit de réinstaurer des intervalles et des distances, bref, de créer des divisions qui ne se situeront plus, cette fois, entre l'ici et l'ailleurs, mais au sein même du lieu où l'on parle où l'on voit⁸⁸.

La division entre le réel et l'irréel se fait donc à même le centre; « en superposant un univers personnel au lieu concret⁸⁹ », le sujet peut désormais accéder à des marges, sans nécessairement sortir du territoire.

Dans notre étude, des marges géographiques, aux confins d'un territoire cloisonné et relativement petit, participent à l'établissement d'un imaginaire de l'espace; toutefois, d'autres marges s'additionnent au récit. Comme le dit Daunais, le récit, « confronté à la disparition⁹⁰ » de l'espace, « devra donc "créer" de l'espace, inventer lui-même les marges dont il a besoin pour se poursuivre⁹¹ ». Elle ajoute également que « les marges ne seront plus "extérieures" au récit, si l'on peut dire, mais inventées par lui, parties prenantes d'un centre qui contient ses propres distances⁹² ».

⁸⁶ *Ibid.*, p. 137.

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 143.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 145.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 142.

⁹¹ *Idem.*

⁹² *Idem.*

Le temps et les figures de l'écrit

Comme le souligne Meadwell, le temps s'inscrit dans le lieu; « cette corrélation essentielle des rapports spatio-temporels [...] exprime en effet l'indissolubilité de l'espace et du temps dans le monde et dans la fiction romanesque⁹³ ». Le temps passé est pour Bachelard d'une importance capitale dans la valeur de certains lieux :

Dans ce théâtre du passé qu'est notre mémoire, le décor maintient les personnages dans leur rôle dominant. On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut « suspendre » le vol du temps. Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça⁹⁴.

Pour Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, le rapport espace-temps est un paradoxe; si « l'espace n'est pas le temps, et en cela il s'oppose à lui, [...] l'espace ne va pas sans le temps⁹⁵ ». Liées au temps, les marges sont des lieux évoqués, se dotant ainsi d'une dimension temporelle qui permet l'éloignement du centre.

Daunais explique ce rapport au temps également comme une création de marges. Toutefois elle réfère à une figure de l'écrit, les chroniques :

Dans le cas de frontières naturelles, à moins d'en sortir, c'est au contraire à l'intérieur de l'espace existant que l'étendue doit être accrue et les marges inventées. Or, comment créer de l'espace quand celui-ci même fait défaut? En « rédigeant des chroniques », en allant chercher dans le temps et dans le récit, c'est-à-dire dans l'ordre même des mots, l'« étendue » que l'espace ne peut plus offrir⁹⁶.

Par la forme même de ses récits, du moins dans le cas des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, Tremblay part justement dans une quête du temps. D'ailleurs, dans les deux romans, il

⁹³ Kenneth W. Meadwell, *op. cit.*, p. 165.

⁹⁴ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 200.

⁹⁵ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *op. cit.*, p. 9.

⁹⁶ Isabelle Daunais, *op. cit.*, p. 142.

opère une distance entre le temps contemporain de son écriture et le temps de l'action des récits, distance d'environ 35 ans dans les deux romans à l'étude⁹⁷. Dans le second roman, le journal intime se veut une forme de chronique, racontant les événements quotidiens d'une seule personne dont le lectorat, à la différence des *Chroniques*, est en principe inexistant. Selon Bessière, cet étalement du quotidien dit à la fois le personnel, fermé par la frontière, l'universel, ouvert par des frontières :

Chaque quotidien est la parfaite expression de cela que ferme la frontière, mais aussi l'exacte possibilité de la reconnaissance de tous les quotidiens, puisque le quotidien n'est que l'expression du lieu de la culture hors du signe de la contrainte culturelle, hors du signe de la reconnaissance de la clôture que fait la frontière. Le sujet littéraire, écrivain, lecteur, est ainsi capable de dire à la fois la frontière et l'universel, l'enchantement de son lieu et l'enchantement de tout lieu, sans dessiner cependant aucun ailleurs, ni s'attacher à la propriété du seul lieu défini par sa frontière. Les frontières et l'universel sont donc dits par un sujet. Le mouvement de ce sujet, de son imagination, peut se définir simplement. Ce mouvement est un mouvement à la fois d'intériorisation et d'extériorisation⁹⁸.

D'autres figures de l'écrit, sans qu'elles soient nécessairement liées au quotidien, viennent également multiplier les marges. En fait, les marges s'interpellent et se répondent, selon Isabelle Daunais : « Espace du lointain ou tout au moins de la distance, les marges appellent d'autres marges encore, contenant, par voie d'accès, des espaces infiniment extensibles et renouvelables⁹⁹ ».

Dans l'établissement d'un territoire, il y a conséquemment des frontières. Comme le dit Jean-Michel Racault, « point de territoire sans frontière qui le circonscrive¹⁰⁰ ». Ces frontières viennent à la fois définir un lieu isolé et le protéger contre l'envahissement des territoires voisins. Il y a donc un rapport extérieur-intérieur qui se joue, et qui vient connoter l'espace. À

⁹⁷ L'action du roman *La grosse femme d'à côté est enceinte* se déroule le 2 mai 1942, alors que l'écriture se fait très précisément, tel que l'auteur le souligne à la toute fin du roman, de novembre 1977 à août 1978. Pour *Le cahier noir*, l'action du roman, qui se résume à la rédaction du journal, s'échelonne entre le 25 janvier 1966 et le 21 mars 1966, alors que l'écriture du roman se fait entre le 3 mars et le 13 août 2003. Dans les deux cas, il s'est écoulé une période de 36 et 37 ans respectivement entre le récit et sa rédaction.

⁹⁸ Jean Bessière, *op. cit.*, p. 16-17.

⁹⁹ Isabelle Daunais, *op. cit.*, p. 138.

¹⁰⁰ Jean-Michel Racault, « Avant-propos », *Le territoire. Études sur l'espace humain. Littérature, histoire, civilisation*, Saint-Denis de la Réunion, Publications de l'Université de la Réunion, 1986, p. 5.

même cet espace, d'autres lieux s'isolent par des frontières qui opèrent un découpage du territoire. Ces frontières conditionnent le parcours des personnages; en contrepartie, ces derniers façonnent les frontières par leur traversée. Certaines frontières se dotent également d'une épaisseur, ce qui en fait des marges; cette condition permet la déambulation à l'intérieur de celles-ci, influençant également le comportement des protagonistes. Puisque les frontières permettent l'ouverture vers d'autres mondes, elles sont donc le tremplin à tous les possibles. Les marges géographiques, qui servent également de frontières, peuvent ainsi s'ouvrir à d'autres marges, dans un jeu de relais qui transforme le parcours des protagonistes en destinées.

Dans cette étude, nous établirons la cartographie des deux romans à l'étude en classifiant les lieux. Nous verrons une cartographie relativement similaire dans les deux romans, particulièrement en ce qui a trait au centre, que nous appellerons le territoire central; entre les deux romans, ses limites sont plus ou moins les mêmes. Les deux œuvres ont également des marges en commun, puisque les marges géographiques servent à la fois de lieu d'évasion et de frontières au territoire central; par contre, certaines n'ont pas le même poids métaphorique d'un roman à l'autre; d'autres sont tout simplement uniques à l'un ou l'autre des romans. Il n'en demeure pas moins que dans les deux cas, l'emprunt des marges et la traversée des frontières, instances de l'espace toutes relatives aux personnages dynamiques, ont des conséquences, qui, nous le verrons, sont également relatives aux personnages. La réalité géographique de l'espace est donc doublée, dans sa signification, d'un imaginaire propre aux récits.

CHAPITRE PREMIER

L'ÉTABLISSEMENT D'UN IMAGINAIRE DE L'ESPACE

Dans le présent chapitre, nous établirons la cartographie qui sera applicable aux deux romans à l'étude, soit *La grosse femme d'à côté est enceinte* et *Le cahier noir*. Nous présenterons les différents types d'espace qui sont le territoire central et ses composantes, les marges et l'espace hors frontières. Toutes ces instances de l'espace sont, d'un point de vue géographique, séparées ou définies par des frontières. Nous verrons également comment certaines marges, dont le statut demeure parfois ambigu, agissent aussi à titre de frontières. Nous nous pencherons principalement sur les deux romans à l'étude, mais aussi sur d'autres œuvres de Tremblay afin d'appuyer certaines de nos observations.

Dans sa globalité, l'œuvre de Tremblay se présente sous forme de cycles, où la filiation se crée à partir de familles de personnages, comme dans la trilogie des Brassard, ou encore par le voisinage. C'est donc dire que le vaste espace tremblayen – du Plateau Mont-Royal au Mexique, en passant par New York – participe à la segmentation de son œuvre. Dans le premier cycle théâtral, le « Cycle des Belles-sœurs », l'action passe du Plateau Mont-Royal à la *Main* avec les pièces *Trois petits tours* (1969), *Demain matin, Montréal m'attend* (1970), et *Hosanna* (1973). Certaines œuvres demeurent isolées d'un point de vue spatial, comme *La duchesse de Langeais* (1969), dont l'action se déploie au Mexique – lieu que nous pouvons relier avec Acapulco, terrain d'évasion de la grosse femme dans les *Chroniques* –, ou encore la pièce *Hosanna*, qui, bien qu'elle appartienne au « Cycle des Belles-sœurs » et au sous-cycle de la *Main*, a pour décor un appartement de la Plaza Saint-Hubert.

À partir des années 1980, un autre segment de la ville apparaît dans l'œuvre de Tremblay. L'intérêt pour le quartier bourgeois francophone de Montréal se manifeste dans la pièce *L'impromptu d'Outremont* (1980) et se poursuit dans la pièce *Les anciennes odeurs* (1981), ouvrant ainsi la porte à un nouveau cycle romanesque, celui de Jean-Marc, dont l'action des romans *Le cœur à découvert* (1986) et *Le cœur éclaté* (1993) se déroule à

Outremont, lieu de résidence du narrateur, ainsi qu'à Key West dans le second roman du cycle. Un troisième roman s'ajoute à ce cycle. *Hotel Bristol. New York, N.Y* (1999) est un roman épistolaire se résumant à une longue lettre de Jean-Marc adressée à Dominique, et dans lequel l'action se déroule, comme l'indique le titre, dans un hôtel new-yorkais. Le mythique lieu de Duhamel, abordé comme un lieu évoqué dans les *Chroniques*, prend vie dans la pièce *Albertine en cinq temps* (1984), où une fois de plus, Tremblay se joue des procédés spatio-temporels en présentant simultanément le même personnage, Albertine, dans cinq lieux différents – Duhamel, un balcon de la rue Fabre, le parc Lafontaine, une chambre et un centre d'accueil – et à cinq moments différents de sa vie, soit à 30, 40, 50, 60 et 70 ans. La pièce *La maison suspendue* (1990) brouille également les frontières temporelles en présentant des personnages à des époques différentes, mais dans un même lieu, le balcon de la maison familiale à Duhamel. À travers tous ces espaces évoqués ou présents dans les œuvres, une constante demeure : tous les personnages présents sont liés au Plateau Mont-Royal, à l'exception peut-être des personnages d'œuvres à caractère plus fantastique, où le lien au quartier est moins évident. Néanmoins, ces lieux participent à la création d'un imaginaire chez Tremblay. Le cycle des récits à caractère autobiographique – *Les vues animées* (1990), *Douze coups de théâtre* (1992) et *Un ange cornu avec des ailes de tôle* (1994) – présente quant à lui le parcours d'un Michel Tremblay enfant dans les rues de Montréal, parcours à la fois dans la ville et dans le monde culturel des décennies 1950 et 1960, et qui aura une influence sur l'écrivain en devenir. Dans les années 2000, Tremblay fait un retour sur le Plateau Mont-Royal et sur la *Main* avec le cycle des « Cahiers de Céline » (2003 à 2005), et plus récemment avec le roman *Le trou dans le mur* (2006), où réalisme et fantastique s'entremêlent.

1.1 Le territoire central : lieu homogène, cloisonné et aliénant

Tout semble donc converger vers le Plateau Mont-Royal, véritable centre du tissu narratif. À première vue, ce quartier semble former un territoire fixe qui a l'aspect d'un bloc monolithique. Nous pouvons observer dans l'œuvre de Tremblay, tant au théâtre que dans les romans, que tous les habitants du quartier ont plus ou moins le même statut social. Dans une

étude publiée en 1972, soit six ans avant la parution de *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Michel Bélair affirme déjà que l'espace chez Tremblay est facilement identifiable et définissable :

[L'auteur] s'attache à décrire un milieu bien particulier dont on peut même circonscrire l'aire géographique; tous ses personnages sont issus d'un seul et même endroit, d'un seul et même milieu, celui des quartiers populaires de l'est de Montréal¹⁰¹.

Cet aspect hermétique de l'espace est aisément perceptible à la lecture des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*. Le cloisonnement du territoire fait en sorte que les personnages des *Chroniques* sont présentés comme prisonniers d'un espace. Ainsi, comme l'écrit Robert Mane dans une étude sur l'image de Montréal dans les *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, les personnages « reflètent une géographie humaine précise, [...] concentrée dans les limites d'un périmètre qui, par certains aspects, relève du ghetto¹⁰² ». Ginette Michaud est du même avis; selon son étude sur la topographie du Plateau Mont-Royal, ce dernier est comme une « enceinte quasi sacrée qui assimile alors le quartier en ghetto¹⁰³ ». Ce que les deux chercheurs nomment ghetto, nous l'appelons le territoire central.

Dans les *Chroniques*, les personnages sortent peu de leur quartier; cela ne les rend pas immobiles pour autant. Ils sillonnent et parcourent l'espace. Dans son étude « La rue fable »¹⁰⁴, Pierre Popovic divise le roman *La grosse femme d'à côté est enceinte* en deux grands mouvements principaux : dans un premier temps, un mouvement de départ qui mène les membres de la famille de Victoire vers l'extérieur de l'appartement, à l'exception de la grosse femme et d'Albertine, et, dans un deuxième temps, un mouvement de retour, lorsque les personnages de la famille, en compagnie des deux prostituées, reviennent pour assister au souper familial. Ces deux grands mouvements se déroulent à l'intérieur des limites du territoire. Ainsi,

¹⁰¹ Michel Bélair, *Michel Tremblay*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, coll. « Studio », 1972, p. 11.

¹⁰² Robert Mane, *op. cit.*, p. 123.

¹⁰³ Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 475.

¹⁰⁴ Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 278.

les escapades de Victoire et d'Édouard, de Gabriel, de Mercedes et Béatrice, de Duplessis, de Thérèse, Philippe, Richard et Marcel, ne se déploient que sur un fond multiple d'immobilité intérieure¹⁰⁵.

S'il y a mouvements, ceux-ci sont circonscrits dans un cadre donné. D'ailleurs, comme le soutient Rosemary Chapman dans son étude « Images of Montreal in Roy and Tremblay » : « The representations of Montreal rarely move beyond the boundaries of the Plateau Mont-Royal¹⁰⁶ ». Les actions des personnages se déroulent à l'intérieur de frontières établies, déterminées par une cartographie imaginaire. Ces actions sont également soumises à un code de conduite répondant à des règles sociales et morales.

1.1.1 Le code de convenance : une rectitude aliénante

Selon Alain-Michel Rocheleau, les personnages qui habitent le quartier du Plateau Mont-Royal « nous sont le plus souvent décrits comme des êtres reclus et aliénés dans leur milieu d'origine¹⁰⁷ ». En effet, le territoire central impose un code de conduite qui peut être pour les uns une marche à suivre mais qui devient vite aliénant pour d'autres. Chapman abonde en ce sens : « The *quartier* has been shown as operating a code of *convenance* which can be repressive and which results either in isolation or in conformism.¹⁰⁸ » Ainsi, ce code de convenance se pose comme un carcan sur tous les habitants du Plateau Mont-Royal, mais dont le respect des règles varie selon les personnages.

Ces règles ne sont pas explicitement définies, mais à la lecture des *Chroniques*, nous en devinons les contours. Tout ce qui touche de près ou de loin à la sexualité est considéré tabou, de la forme la plus banale à la plus choquante. Par exemple, les personnages des prostituées, Mercedes et Béatrice, qui dans le récit habitent au cœur du Plateau Mont-Royal,

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ « La représentation de Montréal ne dépasse que rarement les limites du Plateau Mont-Royal. » [Nous traduisons], Rosemary Chapman, *op. cit.*, p. 122.

¹⁰⁷ Alain-Michel Rocheleau, « Fracture et rupture identitaires dans l'œuvre de Michel Tremblay. Un regard sur les personnages du Plateau Mont-Royal », *op. cit.*, p. 123.

¹⁰⁸ « Le quartier fonctionne selon un code de convenance qui peut devenir répressif et d'où peut résulter l'isolement ou le conformisme. » [Nous traduisons], Rosemary Chapman, *Ibid.*, p. 134. En français et en italique dans le texte.

coin Gilford et Fabre, provoquent bien des réactions. Certaines personnes refusent de leur parler, voire de les regarder dans les yeux. « Sur la rue », elle sont constamment jugées à cause du métier qu'elles pratiquent. Cette forme de sexualité, personnifiée par les deux femmes, est choquante pour les habitants du Plateau Mont-Royal, et ces « créatures » ne peuvent circuler vraiment librement dans un quartier qui condamne d'emblée toute forme de plaisirs sensuels, pour les autres comme pour soi-même.

Aborder la sexualité dans un but éducatif reste également tabou. Lorsque Victoire retrouve son petit-fils à la fin de la journée du 2 mai 1942 et qu'elle apprend que Mercedes s'est chargée de lui « expliquer les mystères de la vie » (GF, p. 248), Victoire tente de faire parler Richard, mais ce dernier refuse :

« C'est toé qui a des scrupules, Coco. Moé, si tu me l'avais demandé... » C'est toujours ce qu'on disait dans cette famille après qu'un enfant, un adolescent ou même un adulte se fut adressé ailleurs. Mais rien n'était plus faux : Victoire n'aurait jamais parlé de ces choses à qui que ce soit. Elle avait gardé ses enfants dans l'ignorance totale des choses de la vie et n'en ressentait aucun regret. (GF, p. 249-250)

La sexualité est considérée comme une chose sale, dont on ne doit pas parler. Ce tabou se pose non seulement sur la famille de Victoire mais sur les autres habitants de la rue. Comme nous l'apprend le narrateur, Marie-Louise, à l'instar de bien d'autres femmes, rejette sa propre sexualité : « Marie-Louise Brassard [...] considérait la sexualité comme un mal nécessaire (non pas un péché mais le péché, le seul, l'ultime, par où les femmes doivent passer pour assurer une progéniture à la race). » (GF, p. 209) À l'annonce de sa grossesse, elle demeure incapable de poser des questions au médecin, puisque « sa mère lui avait déjà dit qu'on ne pose pas de question, jamais, sur tout ce qui se trouve entre le nombril et les genoux ». (GF, p. 210)

La simple manifestation d'affection est également prohibée. Gabrielle Jodoin, une autre femme enceinte de la rue, se permet à un moment un geste amoureux à l'égard de son mari, mais ce geste fait figure d'exception dans le quartier : « Ils s'embrassèrent longuement au beau milieu du trottoir, chose absolument étonnante dans cette rue où on cachait le plus

possible ses sentiments. » (GF, p. 163) Cette absence de démonstration affective ne s'applique pas uniquement aux couples; dans certaines circonstances, il implique même des enfants. Richard, un des fils de la grosse femme, souffre du manque d'affection de sa mère. On l'empêche en effet de s'approcher de sa mère, de lui donner trop d'affection :

« Ta mère est ben malade, y faut pas l'achaler avec des becs pis des mots d'amour. A'se fatiguerait. Contente-toé d'y dire bonjour pis surtout parle pas de tes problèmes à l'école ni des siens icitte. » (GF, p. 53-54)

Ainsi, Richard se voit refuser l'accès à l'amour maternel de sa mère sous prétexte de la condition de santé de cette dernière.

La grossesse est une autre condition humaine qu'il est préférable de ne pas montrer. Si certaines des femmes de la rue vivent des grossesses heureuses, d'autres se cachent, honteuses de cette marque sur leur corps qui est la conséquence de leur vie intime. Marie-Louise fait partie de ce lot de femmes qui cachent leur grossesse. À la fin du roman, lors de son unique sortie de l'appartement, elle tente de « dissimuler sa grossesse sous une veste de laine qu'elle portait sur son bras » (GF, p. 328) en traversant la rue. Plus tôt, lorsque son mari l'invite à sortir sur le balcon, prétextant la chaleur et sa condition de femme enceinte, elle s'obstine à rester à l'intérieur, voulant dérober au regard des autres cette grossesse qu'elle ne comprend pas et qu'elle refuse d'accepter.

D'ailleurs, la réaction d'Albertine devant à la grossesse de sa belle-sœur montre bien l'impact du code de convenance; elle n'hésite d'ailleurs pas à exprimer le fond de sa pensée face au bébé à naître :

Oui, vous êtes trop grosse! Pis trop vieille! Savez-vous c'que le monde disent de vous, su'a rue? Hein? Y disent que vous êtes une cochonne! Y disent que ça prend rien qu'une cochonne pour vouloir des bébés passé quarante ans! Y disent qu'à quarante ans une femme, ça se repose! Qu'y'est trop tard pour commencer à laver des couches pis à élever des enfants! Pis j'pense comme eux autres! (GF, p. 194)

L'intervention d'Albertine n'est en fait que l'expression de son malaise face au regard de la communauté. « Si vous avez honte, imaginez-vous comment c'qu'on se sent, nous autres, quand on se promène su'a rue! » (GF, p. 195) Selon le code, une grossesse tardive est synonyme de plaisirs charnels, puisque l'acte sexuel n'est qu'un mal nécessaire à la procréation. Après un certain âge, la grossesse est donc suspecte. Le code de convenance vient supplanter l'humanité d'Albertine, effaçant toute forme d'empathie envers sa belle-sœur, ce qui ne fait qu'isoler davantage la grosse femme au sein de la famille. Étrangement, seuls les hommes de la famille, Gabriel, Édouard et particulièrement Josaphat-le-Violon, soutiennent timidement la grosse femme dans l'attente de son bébé. Bien que ce code de convenance ne soit pas exclusif aux femmes, elles en sont les principales victimes et, dans le cas de la grossesse de la grosse femme, elles sont celles qui jugent le plus durement.

L'homosexualité apparaît également comme une entaille au code de convenance. L'orientation sexuelle d'Édouard est passée sous silence dans l'appartement familial, mais ses sorties fréquentes dérangent. Les deux hommes qui travaillaient avec Claire Lemieux au magasin de chaussures, avant qu'elle ne prenne congé à cause de sa grossesse, vivent ensemble, mais évidemment, ils ne le font pas ouvertement : « les deux vendeurs qui travaillaient avec elle vivaient ensemble (discrètement, mais le bottin téléphonique ne ment jamais). » (GF, p. 89) Nous pouvons donc présumer que la communauté, d'une malsaine curiosité, s'ingère dans leur vie affective et va jusqu'à vérifier des suppositions par l'entremise de l'annuaire téléphonique, seul signe public de la présumée cohabitation des deux hommes.

Ce qu'il y a de remarquable dans tous ces passages est que le code de convenance implique nécessairement un lieu public : la rue, le quartier, le bottin téléphonique. Le malaise se crée lorsqu'un événement du domaine privé – principalement lié à la sexualité – se manifeste dans un lieu public, et le jugement s'effectue par la communauté. Cette communauté s'incarne bien souvent par « la rue », c'est-à-dire un ensemble de personnes qui habitent un lieu donné, un lieu du territoire central. Cette honte est nécessairement publique, et la population du territoire central en est la cause principale. Fumer, s'embrasser ou vivre une relation affective doit s'effectuer à l'intérieur, dans le domaine privé. Donc, tout geste

contraire au code de convenance posé à l'intérieur du territoire central, lieu de la communauté, est nécessairement condamné.

Si l'action des personnages de *La grosse femme d'à côté est enceinte* est plus ou moins circonscrite *intra muro*, – où le jugement de la communauté, par le code de convenance, s'effectue fréquemment – ce n'est pas le cas pour Céline, personnage et narratrice du deuxième roman à l'étude, *Le cahier noir*, qui explore abondamment l'espace à l'extérieur des limites du territoire central. Ceci constitue d'ailleurs, d'un point de vue topographique, la principale différence entre les deux romans. Néanmoins, ce territoire central demeure aliénant pour la narratrice. Elle vit des relations tendues avec sa famille, particulièrement avec sa mère alcoolique. Sa mère a honte d'avoir une fille naine. Elle la met en garde, alors que Céline est enfant, lorsque que mère et fille passent devant le Palais des nains : « C'est épouvantable de se donner en spectacle comme ça. Faire payer le monde pour leur montrer comment vivent les nains! Promets-moi que tu feras jamais ça toi. Que tu me feras jamais honte comme ça! » (CN, p. 119) Comme dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, la honte engendrée par la différence est nécessairement opérée par le regard de la communauté. Cette marginalité de naissance doit être cachée, et non pas montrée en spectacle. À travers la honte de sa mère, Céline est donc en quelque sorte victime de son milieu, et comme la grosse femme, sa marginalité physique fait naître chez sa famille la peur du regard des autres.

Le territoire central présente donc trois caractéristiques : d'abord, une homogénéité unissant les personnages dans leur condition socio-économique; ensuite, un cloisonnement par des frontières qui prescrit les allées et venues des protagonistes; finalement, un caractère aliénant, dû au code de convenance opéré par la population du territoire central, code qui dicte les comportements à adopter et vient souligner la marginalité de certains personnages qui transgressent ce code. Tentons maintenant d'en identifier les frontières.

1.2 Les limites du territoire central

Dans son étude topologique de la représentation du Plateau Mont-Royal, Michaud se penche sur quelques romans urbains contemporains. Ces romans sont principalement les quatre premiers tomes des *Chroniques du Plateau Mont-Royal* de Michel Tremblay ainsi que *Maryse* (1983) et *Maryse première* (1987) de Francine Noël; elle s'attarde également à *L'hiver de force* (1973) de Réjean Ducharme et *Le Matou* (1981) d'Yves Beauchemin. Elle présente le territoire du quartier représenté dans l'œuvre de Tremblay comme une construction :

Il faut essayer de circonscrire les limites de ce quadrilatère pour comprendre à quel point l'aménagement de ce territoire est totalement imaginaire : le Plateau s'étend grosso modo, selon un périmètre variable, au sud jusqu'à la rue Sherbrooke, au nord jusqu'au boulevard Saint-Joseph [...], à l'ouest jusqu'à la rue Saint-Laurent bien entendu, la rue principale, la *Main* avec laquelle à Montréal tout commence, à l'est jusqu'au parc Lafontaine¹⁰⁹.

Cette représentation serait, entre les œuvres étudiées par Michaud, celle qui respecte le plus le territoire paroissial de l'époque. Cela nous laisse donc croire qu'il y a dans les *Chroniques* d'un côté, une volonté de dépeindre une certaine réalité historique; de l'autre, une construction fictive isolant une partie spécifique de la ville par des frontières, et dont l'absence presque totale de représentation de Montréal hors des frontières du Plateau induit une vie de village, signe de la transition entre roman du territoire et roman de l'espace. D'autres études ont aussi tenté de déterminer les limites du territoire tremblayen. L'étude de Mane, citée précédemment, extrapole le quartier bien « au-delà de la rue Rachel et du parc Lafontaine¹¹⁰ »; le territoire s'étend, au sud « jusqu'à la rue Sainte-Catherine, et même la rue Dorion¹¹¹ », au nord, jusqu'au boulevard Saint-Joseph, à l'est jusqu'à la rue des Érables, et à l'ouest, le boulevard Saint-Laurent. Cette topographie a le mérite d'être englobante, mais ne pose aucune distinction entre les différents types d'espace. Elle met en place des limites extrêmes, mais certains de ces espaces sont traités autrement dans notre étude. L'étude de Marie-Béatrice Samzun établit également une cartographie intéressante. Légèrement plus

¹⁰⁹ Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 467.

¹¹⁰ Robert Mane, *op. cit.*, p. 122.

¹¹¹ *Idem.*

étendue que celle de Michaud, elle se déploie ainsi : du boulevard Saint-Joseph au nord jusqu'à la rue Sherbrooke au sud, à l'est la rue Cartier et à l'ouest le boulevard Saint-Laurent¹¹². Puisqu'il n'est aucunement question de la rue Cartier dans les deux romans étudiés, nous excluons cette rue comme limite. Ainsi, même si les études de Samzun et Mane apportent des perspectives intéressantes, nous établissons que, dans notre cas, les limites du territoire central sont plus ou moins celles que propose Michaud, c'est-à-dire du boulevard Saint-Joseph au nord jusqu'au parc Lafontaine au sud, du boulevard Saint-Laurent à l'ouest, et, seul changement au modèle proposé par la chercheur, jusqu'à l'avenue de Lorimier à l'est

1.2.1 Dans *Le cahier noir*

Comme nous l'avons mentionné plus tôt, la principale différence entre les deux romans, d'un point de vue topographique, est que le personnage de Céline explore davantage le territoire au-delà des limites du territoire central. Une seconde différence se pose; contrairement au premier roman à l'étude, c'est la narratrice du *Cahier noir* elle-même qui pose d'emblée les limites de son quartier :

Je suis trop casanière, je le sais, je ne sors pas assez de mon quartier. À part le Sélect depuis deux ans, je peux compter sur les doigts de la main les fois où je suis sortie des limites du Plateau-Mont-Royal. Mon existence complète est circonscrite par le parc Lafontaine, le parc Laurier, le parc Fullum et le parc du Mont-Royal, quatre étendues de verdure qui ont recueilli mes confidences et mes plaintes depuis ma tendre enfance. Au-delà, le reste de Montréal, l'ouest anglophone, les quartiers chics, tout ça m'est presque inconnu. (CN, p. 94)

Ce passage est une des rares instances où un personnage définit explicitement les limites de son espace familial. Ici, les parcs servent de limites au territoire. Toutefois, outre le parc Lafontaine, aucun de ces coins de verdure n'est véritablement représenté dans le roman, ni même évoqué, à l'exception de l'extrait précédent. La *Main*, qui se trouve à quelques rues du parc du Mont-Royal, n'est jamais franchie, à l'exception des escapades au centre-ville. Le centre-ville tient d'ailleurs un statut particulier dans les deux romans; nous y reviendrons plus

¹¹² Marie-Béatrice Samzun, *op. cit.*, p. 199.

tard. Céline emprunte à une occasion la limite nord du quartier sans toutefois la traverser, pour se rendre chez Aimée, dans le quartier Rosemont, qui se trouve « au bout du boulevard Saint-Joseph » (CN, p. 94). La rue de Lorimier, quant à elle, apparaît être la limite est du quartier. Située à cinq rues du Parc Fullum (ce qui est aujourd'hui le parc Baldwin, longeant la rue Fullum), la rue de Lorimier est traversée par Céline alors qu'elle revient d'une répétition chez Aimée, ce qui la plonge dans un souvenir d'enfance, le moment où sa mère lui exprime sa honte face à son handicap :

J'ai fermé les yeux au moment où nous traversions de Lorimier. J'ai revu maman, un dimanche après-midi, alors que nous passions devant le Palais des Nains, sur la rue Rachel, après une marche au parc Lafontaine. [...] Son haleine sent déjà le rye. Déjà. Le rye. (CN, p. 119)

Un changement s'opère dans l'esprit de Céline au moment où elle réintègre le territoire central; elle est plongée dans un souvenir douloureux, associé à sa mère. Ce changement d'attitude confirme qu'il s'agit bien d'une frontière et suggère qu'elle éprouve un malaise en territoire central. Ainsi, seul le parc Lafontaine, tel que décrit par Céline, figure comme réelle frontière au territoire central; les trois autres parcs restent des indications géographiques, à proximités des frontières du territoire central.

1.2.2 Dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*

Dans le roman *La grosse femme d'à côté est enceinte*, la rue de Lorimier n'est pas représentée. Les personnages ne vont pas plus loin que la rue Papineau. Toutefois, on mentionne cette rue à une occasion. Alors que Victoire sort de la maison pour la première fois depuis un incident chez sa sœur Ozéa¹¹³, elle se remémore cet événement :

¹¹³ Lors d'un réveillon de Noël, Paul, le mari d'Albertine, avait annoncé qu'il partait pour la guerre : « Le réveillon d'Ozéa s'était terminé dans le charivari le plus complet, Paul ayant décidé de se paqueter une dernière fois en famille et s'étant mis à dire à tous et à chacun ce qu'il pensait d'eux : il avait insulté Gabriel, son beau-frère, le traitant de mou, de sans-cœur et de tétoux de petit-lait; il avait copieusement injurié Édouard qu'il appelait toujours sa belle-sœur manquée, il était même allé jusqu'à le frapper au visage [...]. Depuis cette nuit-là, Victoire avait toujours refusé de sortir, même pour aller à la messe. » (GF, p. 138-139)

Elle regardait vers l'est, vers la rue de Lorimier, la rue des Érables. Elle pensait à sa sœur Ozéa qu'elle n'avait pas vue depuis deux ans et qui se berçait probablement sur son balcon, un journal du samedi déplié sur les genoux. (GF, p. 220)

La rue de Lorimier figure donc comme limite séparant le voisinage de Victoire de celui d'Ozéa, la rue des Érables se trouvant plus loin à l'est. Au nord, la limite du territoire est sans équivoque; tout comme dans *Le cahier noir*, aucun des personnages du roman *La grosse femme est enceinte* ne dépasse le boulevard Saint-Joseph¹¹⁴. Trois personnages iront jusqu'à cette limite. Ti-Lou, qui réside sur ce boulevard depuis sa retraite, Rose Ouimet, femme de ménage de Ti-Lou dont l'importance au roman est secondaire, et Béatrice, la nièce de Ti-Lou, qui lui rend visite. La *Main* se pose également comme la frontière ouest du territoire central. Outre le voyage des ménagères au centre-ville, on ne va pas plus loin vers l'ouest. Le parc Lafontaine, visité par la presque totalité des membres de la famille de Victoire et par les deux prostituées, est la dernière frontière, puisque personne ne va au-delà de ses limites. Mercedes, qui y attend son amie Béatrice, en fait le tour sans jamais traverser les rues qui le bordent. Richard, encouragé par sa cousine à se rendre à la bibliothèque de l'autre côté de la rue Sherbrooke, passera, tout comme Mercedes, l'après-midi à déambuler dans le parc. Les deux romans offrent un traitement différent de l'espace quant aux déambulations des personnages, Céline explorant davantage l'espace *extra muro* alors que les allées et venues des personnages de *La grosse femme d'à côté est enceinte* sont plus circonscrites; il n'en demeure pas moins qu'un territoire central très similaire se dessine dans les deux œuvres qui, contrairement à ce qu'avance Michaud, s'étend jusqu'à la rue de Lorimier et non Papineau.

1.3 Le territoire central : un centre clivé

Nous avons établi que le territoire central est un espace fixe et délimité et qu'il possède un caractère homogène, particulièrement en ce qui concerne la situation socio-économique

¹¹⁴ Dans les trois récits autobiographiques publiés entre 1990 et 1994, le narrateur déambule dans la ville bien au-delà des limites du territoire que nous présentons ici, entre autres bien au-delà du boulevard Saint-Joseph. Étant donné la nature fortement autoréférentielle de ces récits, nous n'en tenons pas compte dans notre étude.

des protagonistes. Dans *Le cahier noir*, cette homogénéité demeure presque intouchée, puisque les mouvements de la narratrice ne sont que peu nombreux à l'intérieur même du territoire central; ces déplacements se multiplient dans le roman *La grosse femme d'à côté est enceinte*, et le territoire se fragmente. Dans son étude sur la lune et le rêve, André Brochu présente la chronique de Tremblay comme une forme éclatée :

C'est ainsi que, enfermant le rêve et la réalité dans un seul homme, la chronique s'est finalement donné un centre, qui n'est certes pas un centre plein, cohérent, tranquille mais un centre clivé, impur, baroque, éclaté comme le rire et comme la vie¹¹⁵.

Bien que nous ayons avancé, tout comme Brochu, qu'il y a une unité de lieu bien circonscrite¹¹⁶, nous croyons qu'à l'image du centre de la chronique, le territoire central est clivé; ce clivage fait se déployer des sous-territoires. À l'intérieur même du territoire central apparaît un territoire familial plus petit, variable selon les personnages. Pour le chat Duplessis, ce territoire se situe au nord de la rue Mont-Royal. Voulant suivre Marcel parti au parc Lafontaine pour la journée, il en confronte les limites :

À peine arrivé de l'autre côté de la rue Mont-Royal, Duplessis s'arrêta pile et il sentit son cœur se glacer : juste au coin de la ruelle, à cinquante pieds de lui, se tenait son grand ennemi, le terrible Godbout, chien solitaire et habituellement calme, mais intraitable et même vicieux quand un chat, surtout Duplessis qu'il exérait tout particulièrement, essayait de traverser son territoire qui s'étendait de Mont-Royal à Rachel, débordant la rue Fabre de Papineau à de Lanaudière. (GF, p. 156-157)

Deux territoires se juxtaposent au sein même du territoire central, celui du chien Godbout, qui le défend avec zèle et dont Duplessis est interdit de passage, et celui de Duplessis, moins bien défini dû à son manque de constance dans la défense de ses acquis. Duplessis est rappelé à l'ordre par Godbout qui le met en garde :

J't'ai pris ta zone parce que t'étais trop pâte molle pour la garder, ben tant pis pour toé! T'as pas d'affaire icitte! Chenaille! Le sud d'la rue Mont-Royal

¹¹⁵ André Brochu, *op. cit.*, p. 231-232.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 47-48.

t'appartient pus, fais le tour par De la Roche ou ben donc de Lorimier si tu veux aller au parc Lafontaine. (GF, p. 189)

Cette zone, de Papineau à De la Roche, est aussi fréquentée par Mercedes qui tue le temps avant d'aller rejoindre Béatrice au parc Lafontaine : « Mercedes avait erré toute la journée, d'abord sur la rue Mont-Royal où elle avait visité systématiquement tous les magasins, des deux côtés de la rue, entre Papineau et De la Roche. » (GF, p. 164) Cela semble aussi le territoire familial de Victoire qui, avant de se cloîtrer pour deux ans entre les murs de l'appartement familial, terrorisait les marchands de la rue :

A nous faisait tellement peur que des fois on appelait les autres magasins pour leur dire de faire semblant d'être farmés! C'est vrai! C'tait un vrai service à leu'rendre! Tit-Moteur vous revirait la rue Mont-Royal à l'envers, entre De la Roche et Papineau, des deux côtés, en une après-midi de temps, pis après a'remontait la rue Fabre avec une paire de bas dans un p'tit sac brun ou ben donc un suçon à une cenne planté dans'bouche comme un trophée! (GF, p. 175-176)

Pour Chapman, et contrairement à ce qu'avance Michaud, le territoire revendiqué par le chien Godbout correspond au territoire du Plateau Mont-Royal : « The territory of Godbout, the dog, mimics that of the Plateau¹¹⁷ ». Par contre, puisque la maison familiale se trouve au nord de Mont-Royal et que l'école que fréquentent les enfants de la maisonnée est située sur le boulevard Saint-Joseph¹¹⁸, le territoire ainsi délimité par Godbout et déterminé par les déambulations de Victoire et Mercedes ne peut être qu'une partie du Plateau Mont-Royal. Dans le roman *Le premier quartier de la lune* (1989), on fait également mention d'un périmètre hors duquel l'espace est une zone interdite, sans toutefois le définir. Hors de ces limites, les enfants n'ont pas accès. Adolescents, l'enfant de la grosse femme et Marcel sont tentés par le fruit défendu, auquel Marcel succombe : « il allait même jusqu'à sortir des limites du Plateau Mont-Royal – ce qui leur était formellement défendu à tous les deux, évidemment¹¹⁹. » (PQL, p. 36) Le mot « évidemment » montre bien la force des frontières; ces

¹¹⁷ « Le territoire du chien Godbout imite celui du Plateau. » [Nous traduisons], Rosemary Chapman, *op. cit.*, p. 126.

¹¹⁸ Voir *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges* (1980) et *Le premier quartier de la lune* (1989).

¹¹⁹ Nous soulignons.

dernières sont indiscutablement respectées¹²⁰. Si, pour Chapman, ces frontières infranchissables sont celles qui délimitent le territoire du chien Godbout et donc le territoire du Plateau Mont-Royal, contrairement à ce que nous avançons, cela vient en contrepartie confirmer l'existence de sous-territoires, délimités par des frontières internes.

1.3.1 Le noyau : au centre du centre

À l'intérieur du territoire central, nous pouvons situer un noyau au coin des rues Gilford et Fabre, là où se trouve l'appartement de la famille de Victoire. C'est à partir de ce noyau que se déploient les deux grands mouvements du roman *La grosse femme d'à côté est enceinte*, tel que nous l'avons vu plus tôt. Bien qu'il présente la chronique de façon éclatée, Brochu présente le rapport particulier entre la maison familiale et le quartier, dans une unité de lieu composée du :

Plateau Mont-Royal, dont le cœur (symbolique) est la maison où cohabitent Victoire, son fils Édouard, sa fille Albertine avec ses deux enfants, et son fils Gabriel avec sa femme enceinte (la Grosse Femme) et ses deux fils. La rue Fabre, qu'habitent plusieurs femmes enceintes, les rues avoisinantes, en particulier la rue Mont-Royal avec ses commerces, la taverne, le parc Lafontaine, l'école des Saints-Anges, l'église Saint-Stanislas de Kostka, tous ces endroits publics où l'on est de passage ou en séjour provisoire, prolongent la maison et en sont jusqu'à un certain point la transplantation dans l'espace de l'ailleurs¹²¹.

Le territoire central devient donc le prolongement de ce noyau dans l'espace. La maison familiale est alors le point focal de l'univers des personnages, de là où tout part et tout revient. Ce coin de rue est, selon Robert Mane, « pareil à un cœur faisant battre la vie dans tout un corps, [d'où] rayonnent ces veines et artères, trajets sans cesse repris par les personnages, irriguant le quartier jusqu'à ses extrêmes limites¹²² ». À cet égard, la maison agit tout comme le centre dans le conte. Comme le soutient Isabelle Daunais : « Tout départ, toute traversée vers le lieu du récit suppose un retour, dans ce qu'on serait tenté d'appeler la

¹²⁰ Voir Rosemary Chapman, *op. cit.*, p. 126.

¹²¹ André Brochu, *op. cit.*, p. 47.

¹²² Robert Mane, *op. cit.*, p. 122.

sécurité du réel, la sécurité – et l'achèvement – des repères fixes¹²³. » Pour la famille de Victoire, la maison est donc ce centre stable et sûr où l'on revient après les péripéties de la journée. Ce rapport entraîne également des relations d'opposition en couple binaire tel que le rapport intérieur-extérieur, proche-lointain et privé-public¹²⁴. Ces rapports deviennent particulièrement précis lorsqu'ils impliquent des frontières, autant externes qu'internes.

1.3.2 Les frontières internes

Le territoire central est donc d'abord circonscrit par des frontières extérieures, donnant une forme de continuité et d'homogénéité, puis clivé par différents types de frontières, telles les rues Papineau et De la Roche dans l'établissement d'un sous-territoire, ou encore comme la rue Mont-Royal qui oppose le territoire du chien Godbout à celui du chat Duplessis. D'autres frontières, comme les portes, les fenêtres, les vitrines et les clôtures se dressent à même le cœur du Plateau Mont-Royal.

1.3.2.1 La fenêtre

La fenêtre joue un rôle fort important dans la dynamique de l'espace chez Tremblay; elle devient une sorte d'ouverture vers un ailleurs, vers un monde qu'on peut contempler sans nécessairement y prendre part.

De Marie-Louise Brassard tapie derrière son rideau au point de se confondre avec lui, à Marie-Sylvia ronchonnant derrière la fenêtre de son restaurant, de l'appartement de Mercedes au royaume domestique d'Albertine, *La grosse femme d'à côté est enceinte* favorise et valorise l'abri des fenêtres et le point de vue intérieur¹²⁵.

Marie-Louise Brassard, que les enfants de la famille surnomment « les yeux dans le rideau » (GF, p. 231) pour faire peur à Marcel, observe le monde par sa fenêtre, terrorisée à l'idée

¹²³ Isabelle Daunais, « Le roman des marges », *Études françaises*, vol. 30, n° 1, printemps 1994, p. 138-139.

¹²⁴ Voir Rosemary Chapman, *op. cit.*, Gaston Bachelard, *op. cit.*, et J. J. van Baak, *op. cit.*

¹²⁵ Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 278.

d'accoucher car, comme plusieurs femmes de l'époque, elle ne sait à quoi s'attendre. Il y a inadéquation entre elle et l'univers, et elle est incapable de participer au monde qui l'entoure; elle demeure une observatrice. La fenêtre est donc ce point de contact entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'univers personnel et le monde. Ainsi, pour Hilligje van't Land :

La fenêtre constitue [...] le signe typiquement littéraire d'une frontière culturelle. Elle délimite un espace interne d'un espace externe, mais constitue également une spatialité tangente entre ces deux espaces¹²⁶.

Pour Mercedes, ce regard projeté par la fenêtre est fort différent : il la transporte dans un autre lieu. Lorsqu'elle regarde le printemps s'éveiller par sa fenêtre, elle plonge dans des souvenirs d'enfance :

Mercedes s'était assise près de la fenêtre qu'elle venait d'ouvrir et elle regardait dehors, ou, plutôt, sa tête était tournée vers l'extérieur mais ses yeux ne voyaient rien, concentrée qu'elle était sur ses souvenirs de printemps campagnards où la nature change brusquement de visage du jour au lendemain, sans prévenir, passant du blanc immobile de la neige propre au noir grouillant et gras de la terre qui travaille. (GF, p. 65)

Le regard de Mercedes porte vers un lieu du souvenir. Dans ce cas, la fenêtre est cette frontière qui « marque le passage possible à l'imaginaire¹²⁷ ».

1.3.2.2 La porte

La porte a une fonction similaire à la fenêtre, celle de séparer des mondes. Pour la grosse femme, la porte de la chambre sert de division entre son havre de paix et le reste de l'appartement. Dans sa chambre, elle peut donner libre cours à ses rêveries lorsque la porte est fermée.

¹²⁶ Hilligje van't Land, « La fonction idéologique de l'espace et de l'écriture dans les romans de Jacques Godbout », Thèse de doctorat ès lettres, Groningen, Rijksuniversiteit Groningen, 1994, f. 53.

¹²⁷ Johanne Prud'homme, « L'allée défendue. Frontières et espaces-frontières dans l'œuvre romanesque de Charlotte Brontë », Thèse présentée comme exigence partielle au doctorat en sémiologie, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1994, f. 63.

Quand la vision était trop belle les yeux de la grosse femme enceinte s'emplissaient de larmes qu'elle laissait couler jusque sur son menton, jusque dans son cou. « J'pourrais m'assir dans l'eau, juste su'l'bord, pour me sentir renfoncer dans le sable. Parce que quand tu t'assis dans le sable su'l'bord de l'eau les vagues creusent un trou en dessous de toé! J'mettrais une robe de maison toute en couleurs pis le monde diraient en me montrant : "R'gardez comme c'te grosse femme-là a l'air heureuse!" [...] » Bercé par le son de la voix de sa femme, Gabriel s'était endormi depuis quelques minutes. [...] La porte de la chambre s'ouvrit brusquement, et Albertine entra, la bassine à la main. (GF, p. 39-40)

Lorsque cette porte est ouverte subitement, les rêveries cessent, et la grosse femme est replongée dans sa dure réalité de femme obèse et enceinte, incapable de bouger. La vision de la bassine lui rappelle qu'elle ne peut prendre son bain seule et que contrairement à ce que sa rêverie suggère, son obésité est un obstacle. D'une part, ce retrait du monde lui permet d'accéder à un monde imaginaire qui s'évanouit une fois la porte ouverte, mais d'autre part, cette porte, une fois refermée sur son monde, peut aussi lui rappeler son immobilisme.

Quand la porte se fut fermée sur son mari, la grosse femme tourna la tête vers la fenêtre de leur chambre. [...] La révolte qu'elle retenait depuis si longtemps, qu'elle avait réussi à dompter au fond de son ventre, animal sauvage qui refusait de se laisser apprivoiser mais qu'elle avait nourri de rêves et de mensonges, se réveilla soudain dans sa gorge et la grosse femme enceinte ouvrit la bouche pour hurler. Un seul mot sortit, comme une constatation de défaite ou une accusation : « Acapulco! » (GF, p. 41-42)

La porte est donc pour la grosse femme un couteau à deux tranchants. Fuite évasive ou rappel d'un emprisonnement, la porte tient deux rôles a priori contradictoires, comme le suggère Hilligje van't Land :

La *porte* est une *ouverture* spécialement aménagée pour permettre en principe le passage. Elle est alors ouverture sur un espace et, dans son acceptation positive, elle constitue une possible sortie, une issue. Mais, fermée, elle constitue un obstacle, une frontière et peut signifier l'enfermement, l'emprisonnement. À l'intérieur de cet enfermement elle peut cependant à nouveau s'ouvrir sur un autre monde : celui de la rêverie et des voyages dans l'imaginaire¹²⁸.

¹²⁸ Hilligje van't Land, *op. cit.*, f. 53. En italique dans le texte.

Dans l'extrait que nous venons de citer, la porte ici n'est pas une ouverture, mais bien une frontière. La grosse femme, dans l'intimité de sa chambre, vit deux expériences. La porte fermée lui rappelle son désespoir et lui permet de s'évader du réel à la fois. Cette double fonction est particulièrement intéressante en ce qui a trait à ce personnage puisque, comme nous le verrons, la Grosse Femme reste ambivalente; entre son envie de quitter le territoire central, tant au sens métaphorique et que territorial, et son obligation de respecter les frontières qui limitent son quotidien, elle penchera plus pour la seconde option. Ses évasions ne seront que de nature imaginaire.

1.3.2.3 La vitrine : entre la porte et la fenêtre

Dans *Le cahier noir*, la vitrine conjugue les fonctions de porte et de fenêtre : elle sépare l'extérieur de l'intérieur mais présente également un choix. Les scènes qui se passent près des vitrines s'accompagnent d'une décision impliquant un tournant dans le destin de la narratrice. C'est à la table près de la vitrine où Aimée s'assoit constamment que cette dernière demande à Céline de participer à une audition. C'est à cette table aussi que, à la fin du roman, Fine Dumas propose à Céline de devenir l'hôtesse de son nouveau bordel. Céline est d'abord méfiante envers sa future patronne :

J'ai décidé de me méfier de la reine du monochrome aussitôt installée devant elle à la table qu'occupaient habituellement les amis d'Aimée Langevin. Qu'est-ce qu'elle me voulait au juste? M'éblouir? Me donner la migraine? (CN, p. 224)

Cet endroit près de la vitrine est donc porteur de changement et il est le point d'envol vers de nouvelles aventures qui auront des conséquences marquantes pour Céline. À la toute fin du roman, un objet dans une vitrine indique la suite de l'entreprise d'écriture de la narratrice, tout comme il annonce le titre du prochain roman de la série¹²⁹ :

¹²⁹ Le roman *Le cahier rouge* (2004) est le second du cycle des « Cahiers de Céline ».

En passant devant chez Pilon, cet après-midi, au coin de Sainte-Catherine et Saint-Hubert, j'ai aperçu dans la vitrine un magnifique cahier rouge auquel j'ai été incapable de résister. (CN, p. 251)

La vitrine figure donc comme un lieu de transition entre le moment présent et un changement imminent dans la destinée.

1.3.2.4 La clôture

La clôture marque une autre forme de frontière, celle qu'il faut traverser pour aller chez les Moires, ces fantômes immémoriaux qui ont toujours habité la maison voisine à celle de la famille de Victoire, celle qui protège également le chat Duplessis, blessé par le chien Godbout. Une clôture entoure aussi le terrain de jeux du parc Lafontaine, frontière que Richard ne peut traverser étant donné son âge. Philippe, également trop vieux pour jouer dans cet endroit réservé aux petits, doit feindre une forme de handicap pour avoir accès à l'aire de jeux.

1.4 En juxtaposition au territoire central : les marges

Nous avons vu jusqu'à présent des frontières qui isolent le territoire central du territoire hors frontières, de même que d'autres qui divisent le territoire central en sous-territoires. La marge est une instance de l'espace qui n'est pas entièrement comprise dans le territoire central, mais investie à partir de ce dernier, soit par la traversée d'une frontière, soit que la frontière ne devienne une marge en elle-même. Samzun écrit qu'il y a trois types d'espace chez Tremblay : le premier est intérieur (la taverne, la cuisine); le second est extérieur (parc, lieu de déambulation); le dernier est marginal. Toujours selon cette auteure, cet espace marginal peut être de trois natures : marge géographique, qu'elle situe sur la *Main*, mais aussi « marge de la folie ou marge de l'imaginaire¹³⁰ ». La marge est ainsi « le seul territoire [...] qui offre une véritable aire de liberté, facilite la communication, mêle les discours, fonde la

¹³⁰ Marie-Béatrice Samzun, *op. cit.*, p. 204.

tolérance, aborde les tabous, refuse les clichés et vise à l'universalité¹³¹ ». Dans notre étude, les marges peuvent être des lieux géographiques, des lieux évoqués plus ou moins distants dans l'espace, des lieux imaginaires ou encore des figures de l'écrit.

1.4.1 Quand la frontière devient une marge

La frontière n'est pas toujours linéaire, séparant deux mondes bien distincts. Elle peut être floue, posséder une certaine épaisseur, ou encore être variable selon celui ou celle qui la considère. Le terme même de « frontière » reste ambigu. Selon Johanne Prud'homme, « la langue française fait peu de différences entre "frontière", "limite" et "bord". Pourtant, en anglais, on reconnaît à *frontier* et à *boundary* deux significations différentes¹³² », « *boundary* » faisant référence à une ligne et « *frontier* », à une zone¹³³. C'est ainsi que certaines frontières deviennent des marges, sorte de zone intermédiaire entre le territoire central et l'ailleurs. Donc, les marges peuvent être des espaces frontaliers, en contact avec le territoire central mais occupant une autre fonction, ayant un différent statut. Hilligje van't Land propose que :

La frontière, la « délimitation » est la condition *sine qua non* de l'existence même d'un lieu qui se définit nécessairement en fonction d'un « dedans » vs un « dehors », d'un « intérieur » et d'un « extérieur ». Entre les deux se distingue finalement une forme de lieu intermédiaire ou mixte, une sorte de mélange des deux qui forme comme un « lieu neutre »¹³⁴.

Les marges géographiques sont donc presque toujours limitrophes au territoire central; elles en font partie mais ont un statut particulier. Elles forment une aire où le code de convenance du territoire central a moins d'emprise.

¹³¹ *Idem.*

¹³² Johanne Prud'homme, *op. cit.*, f. 55-56.

¹³³ Voir J.R.V. Prescott, *Boundaries and frontiers*, London, Croom Helm, 1978, 210 p.

¹³⁴ Hilligje van't Land, *op. cit.*, f. 52.

1.4.1.1 Le parc Lafontaine

Le parc Lafontaine est l'une de ces marges géographiques. Il rassemble presque tous les membres de la famille de Victoire. Comme le suggère Rosemary Chapman : « The parc Lafontaine, a public space, offers refuge and privacy for a number of the inhabitants of la rue Fabre.¹³⁵ » C'est précisément en inversant les rôles du domaine public et du domaine privé que Tremblay brouille les cartes : « These reversals of the public/private divide indicate the instability of the opposition of private and public which opens up a certain fluidity of notions of spatiality¹³⁶ ». Ce mélange donne au parc un caractère ambigu, en le transformant en un lieu de tous les possibles. Il possède un caractère intime qui favorise les confidences. Lorsque Victoire et Édouard arrivent aux abords du parc, elle lui dit : « C'est icitte que j't'ai faite, mon homme, viens, j'vas te montrer où! » (GF, p. 222) Cet énoncé est d'autant plus surprenant que tous les sujets abordant de près ou de loin la sexualité restent tabous. Rappelons-le, selon le code de convenance, tout sujet entourant la sexualité est évité. C'est aussi à même ce parc que Thérèse et Richard vivent leur véritable éveil à la sexualité. Thérèse, fascinée par la beauté de Gérard Bleau, le gardien du parc, l'embrasse sur la bouche, ce qui l'éveille à une sensualité d'adulte. Richard a sa première éjaculation en regardant les tortues du petit zoo du parc Lafontaine. Il confie également toutes ses angoisses de petit garçon de onze ans à Mercedes, alors que Béatrice cherche cette dernière désespérément :

Elle croyait avoir ratissé le parc mais elle avait passé quatre ou cinq fois tout près de Mercedes et de Richard sans les voir, entendant peut-être des bribes de la confession de Richard mais ne pouvant pas s'imaginer que ces pleurs, ces éclats de voix, ces chuchotements, ces plaintes s'adressaient à son amie qu'elle voyait plus dans les bras d'un client au bord de l'apoplexie que pieusement penchée sur les souffrances d'un petit garçon. (GF, p. 213-214)

Il est fort étonnant de voir Richard s'épancher sans relâche auprès d'une femme qui, selon lui, n'a pas une réputation des plus enviables. Voulant éviter de parler à Mercedes, il lui dit d'abord : « une femme qui fume des cigarettes en pleine rue, c'est capable de ben des

¹³⁵ « Le parc Lafontaine, un espace public, offre refuge et intimité à bon nombre de résidants de la rue Fabre. » [Nous traduisons], Rosemary Chapman, *op. cit.*, p. 131.

¹³⁶ « Cette inversion de la frontière entre le domaine public et le domaine privé indique précisément l'instabilité de cette opposition, ce qui mène à une certaine fluidité des notions spatiales. » [Nous traduisons], *Idem*.

affaires! » (GF, p. 168), mais le besoin d'exprimer ses émotions a vite raison de la retenue dont il fait initialement preuve.

Le parc Lafontaine est pour les habitants de la rue Fabre un havre de paix où les préjugés tombent. Pour Céline, c'est un lieu où elle arrive à oublier ses malheurs. Avant de le traverser pour se rendre à une audition de théâtre, elle en oublie l'angoisse qui l'assaille et ses douleurs menstruelles qui lui scient le ventre :

Quand je suis arrivée à la rue Rachel, aux abords du parc Lafontaine, j'avais presque oublié la calamité mensuelle et, je dois l'avouer, je fredonnais sans trop m'en apercevoir « Que c'est beau, c'est beau la vie... » Il n'y a rien de plus beau au monde que le parc Lafontaine un matin d'hiver après une grosse neige. (CN, p. 123)

Ce parc est pour Céline d'une beauté infinie. Il devient un lieu enchanteur où les soucis du moments s'évanouissent. Ce lieu hors du commun reste tout de même une partie de la ville, ne se détachant pas entièrement du reste de la métropole.

1.4.1.2 La Main

À l'instar du parc Lafontaine, la *Main* est à la fois frontière du territoire central et marge géographique. Toutefois, elle est selon Chapman bien plus qu'un espace marginal; elle demeure un territoire fermé possédant une certaine autonomie :

For most of the length of the *Chroniques* [...], La Main and the Plateau would seem to remain two distinct, antithetical territories. The significance of the rue Saint-Laurent in terms of the geography of Montreal is that it is the vertical line on the grid pattern of the city which divides east and west, the zero point from which house numbers ascend in each direction. In social terms it has traditionally separated the francophone east from the Anglophone west [...]. It can be seen as the western limit of the Plateau Mont-Royal [...] but the section of the Main which is represented in the *Chroniques*, and in much of Tremblay's work for the theatre is situated to the south of the Plateau in the area near the intersection of the rue Sainte-Catherine. Its function in the *Chroniques* is above all to act as a counterpart to, and offer an escape from, the codes of

« convenance » and the conformism of the Plateau. It constitutes a transgressive space¹³⁷.

Le boulevard Saint-Laurent est donc « plus qu'une simple lisière entre deux espaces socialement et culturellement opposés¹³⁸ ». Le texte récupère la fonction dichotomique déjà existante de cette artère dans la cartographie socio-culturelle de la ville en la majorant d'un caractère autonomisant qui échappe aux lois implicites du territoire central. Cette liberté n'est toutefois pas entière, car tout comme son double, le territoire central, la *Main* possède ses propres lois. Lorsque Céline se fait offrir un poste d'hôtesse dans un bordel de la *Main*, on lui fait rapidement comprendre qu'elle fait face à un monde en soi : « Tu sais que la *Main* est un monde fermé, un univers complet avec ses lois propres, injustes comme celles de la légitime, et qu'il faut accepter sans discuter si on veut survivre... » (CN, p. 233) Il n'en demeure pas moins que la *Main* offre un monde alternatif à celui du Plateau, monde que fréquente Édouard, alias la Duchesse, qui n'est pas « une vraie créature de la *Main* parce qu'elle gagne sa vie ailleurs, parce qu'elle vend des chaussures sur le Plateau-Mont-Royal pendant la journée » (CN, p. 233)¹³⁹.

Dans le roman *La grosse femme d'à côté est enceinte* Édouard mène donc une double vie, et la *Main* n'est pour lui qu'une soupape furtive et temporaire. On devine bien par la suite des événements que c'est de la *Main* dont le narrateur parle lorsqu'il relate les nuits mouvementées d'Édouard :

¹³⁷ « Dans l'ensemble des *Chroniques*, [...], la *Main* et le Plateau apparaissent comme deux territoires distincts et antithétiques. En termes géographiques, le boulevard Saint-Laurent est cette ligne verticale qui traditionnellement oppose l'est à l'ouest de la ville; il est le point zéro d'où les numéros civiques des édifices croissent dans chaque direction. D'un point de vue social, il sépare les anglophones à l'ouest des francophones à l'est [...]. Il peut être vu comme la limite ouest du Plateau Mont-Royal [...], quoique la partie de ce boulevard représentée dans les *Chroniques*, ainsi que dans l'ensemble de l'œuvre dramatique de Tremblay, est située au sud du Plateau, aux environs de l'intersection de la rue Sainte-Catherine. Dans les *Chroniques*, il agit principalement à titre de contre balancier au code de convenance et au conformisme du Plateau, de même qu'il s'avère être un lieu de fuite. Il constitue un espace de transgression. » [Nous traduisons], Rosemary Chapman, *Ibid.*, p. 137.

¹³⁸ Alain-Michel Rocheleau, « Fracture et rupture identitaires dans l'œuvre de Michel Tremblay. Un regard sur les personnages du Plateau Mont-Royal », *op. cit.*, p. 127.

¹³⁹ Édouard est le seul personnage qui figure dans les deux romans à l'étude. L'action du *Cahier noir* se déroule en 1966, soit 24 ans après les péripéties de *La grosse femme d'à côté est enceinte*. Après avoir vendu des chaussures dans un quartier anglophone de la ville, Édouard serait alors revenu travailler sur le Plateau Mont-Royal.

Ces fugues qu'il faisait, le soir, ces nuits qu'il [...] passait partiellement à l'extérieur, dans d'autres lieux, en d'autres bras, n'étaient en fin de compte que des épisodes sans importance, des intermèdes intenses certes et qui laissaient en lui de profondes marques de vécu [...], mais qui ne restaient que des intermèdes, justement, le principal de sa vie se déroulant entre les murs de la maison de sa mère. (GF, p. 221)

Dans les deux romans, Édouard arrive à contrebalancer ces deux aspects de sa vie, mais son point d'attache demeure le Plateau Mont-Royal, du moins dans le roman *La grosse femme d'à côté est enceinte*.

1.4.1.3 Le boulevard Saint-Joseph

Comme nous l'avons mentionné plus tôt, il n'y a pas, dans les *Chroniques*, de différenciation marquée entre les protagonistes d'un point de vue économique ou social¹⁴⁰. Ceci dit, le boulevard Saint-Joseph est un des rares lieux où cette différenciation, aussi discrète soit-elle, se pose, ce qui le démarque du territoire central. Pour Ti-Lou, cette native du Plateau Mont-Royal ayant fait une brillante carrière dans le monde de la prostitution à Ottawa, ce boulevard représentait le lieu par excellence pour venir s'installer et couler des jours heureux lorsque le jour de sa retraite fut venu :

Quand chus venue m'installer à Montréal, j'me disais, ah! le boulevard Saint-Joseph, des docteurs, des dentistes, des retraités comme moé, j'vas être ben, j'vas être tranquille... pas trop loin de la rue Mont-Royal pis des magasins, pas trop proche non plus... L'église en face (j'avais encore quequ'robes pas piquées des vers à montrer), la p'tite école aussi, les cris des enfants pendant la récréation, le vrai paradis! (GF, p. 148)

¹⁴⁰ Rosemary Chapman décrit l'uniformité du territoire et des conditions sociales et économiques des personnages en ces mots : « For much of the narrative of the *Chroniques*, the city of Montreal is quite absent. There is no industrial city, no pollution, no immigrant community, no anglophone protagonist, no marked differentiation in economic or social status between protagonists », soit « dans l'ensemble des *Chroniques*, la ville de Montréal est presque absente. Il n'y a pas de quartier industriel, pas de pollution, pas de communauté immigrante, pas de personnage anglophone, et pas de différenciation de statut économique ou social marquée entre les protagonistes. » [Nous traduisons], Rosemary Chapman, *op. cit.*, p. 124.

Ce boulevard présente donc le meilleur des deux mondes : une distanciation appréciable avec la rue Mont-Royal, tout en restant à même le quartier, combinée à une forme d'élévation sociale, puisque Ti-Lou réside parmi les mieux nantis du Plateau Mont-Royal, ceux dont le statut social est enviable (ce qui ne manque pas d'ironie, étant donné le passé professionnel de Ti-Lou).

Dans *Le cahier noir*, le boulevard Saint-Joseph pourrait prendre la fonction de lisière. Selon Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, la lisière « ajoute le cours, précipite la courbure de la ligne, engage ainsi le changement du lieu, géométriquement défini, en un espace courbe, qui se déplace en se décrivant¹⁴¹ ». Elle peut donc s'allonger, étendre l'espace, « autorisant le passage¹⁴² ». Le boulevard Saint-Joseph, rappelons-le, est situé au nord, en périphérie du territoire central. Bien qu'il n'entoure pas entièrement le territoire central, il se prolonge dans l'espace, jusqu'au quartier voisin du Plateau; il donne accès au quartier Rosemont, investi par Céline. Le boulevard Saint-Joseph a donc ici la fonction de se projeter dans l'espace vers un territoire hors frontières.

1.4.1.4 Le Sélect : une marge d'exception

Une dernière marge géographique se distingue des autres, d'une part par son emplacement géographique – elle ne fait pas partie du territoire central à proprement parler – et d'autre part, elle ne constitue pas une frontière. Nous incluons quand même le Sélect, restaurant où travaille Céline, parmi les marges, de par sa fonction dans le récit. D'emblée, la narratrice situe son lieu de travail hors de son quartier : « À part le Sélect depuis deux ans, je peux compter sur les doigts de la main les fois où je suis sortie des limites du Plateau-Mont-Royal. » (CN, p. 94) Cependant, il constitue quand même l'un des lieux familiers du personnage. Elle souligne également sa proximité au lieu familial. Alors qu'elle s'apprête à quitter le nid sans aviser personne, elle justifie son geste en précisant que le Sélect est facile d'accès : « S'ils veulent apprendre quelque chose à mon sujet, ils savent où me trouver, le

¹⁴¹ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2002, p. 96.

¹⁴² *Ibid.*, p. 95.

Sélect n'est pas au bout du monde. » (CN, p. 147) Il y a donc un lien évident entre le territoire central et ce lieu, situé au coin des rues Sainte-Catherine et Saint-Hubert. En contrepartie, le restaurant présente les mêmes caractéristiques que la *Main* ou le parc Lafontaine. Comme le dit si bien Céline, « mon refuge, c'est ma chambre, mes livres, le Sélect » (CN, p. 79). Lieu de refuge donc pour Céline qui est marginalisée dans son environnement familial, mais aussi pour les « créatures de la *Main* » :

Vers deux heures du matin, quand le Sélect est rempli de créatures de toutes sortes [...], quand c'est plein et bruyant, à la limite du supportable, quand Marie menace de rendre son tablier, que Nick menace de la laisser partir, alors oui, pendant de très courts instants, noyée dans le jacassement des têtes brûlées, plongée dans la fumée qui ne sent pas juste le tabac, entourée de mes semblables en marge de la société mais qui, eux, ont choisi leur marginalité, il m'arrive d'oublier. (CN, p. 68-69)

Si la proximité et la familiarité du lieu, tel que nous l'avons vu plus tôt, nous portent à croire que le Sélect est bien relié au territoire central, l'atmosphère chaotique de l'endroit suggère également que ce soit un espace hors normes et non conventionnel. Selon J. J. van Baak, cet aspect chaotique peut également suggérer une dichotomie intérieur-extérieur :

The modelling function of this opposition inside-outside is of course not restricted to houses; on various scales we may find analogue (like cities or even countries) which typically represent some of the following features and values: inside associate with « safe, own, known, comprehensible, order, good » vs. outside associated with « hostile, alien, unknown, incomprehensible, chaos, bad »¹⁴³.

À cet égard, le Sélect se rapproche de la *Main* par son ambiance festive mais désorganisée et chaotique, donc appartenant au domaine de l'extérieur. Toutefois, il comporte également certaines caractéristiques du lieu intérieur. Le Sélect occupe donc une position mitoyenne,

¹⁴³ « La fonction modélisante de l'opposition intérieur-extérieur est bien sûr non restrictive aux maisons; à diverses échelles, nous pouvons identifier des situations analogues (comme des villes ou même des pays) qui sont des représentations types de certaines de ces caractéristiques et valeurs : l'intérieur est donc associé aux notions de "sûr, même, connu, global, ordre, bon" contre l'extérieur associé aux notions de "hostile, étranger, inconnu, non global, chaos, mauvais". » [Nous traduisons], J. J. van Baak, *op. cit.*, p. 62.

possédant un peu des deux mondes, offrant à la fois une distanciation et une proximité au territoire central, ce qui en fait, précisément, une marge.

1.4.2 Les lieux évoqués : les marges dans le lointain

Il y a des lieux géographiques qui sont présents dans les récits, particulièrement dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, sans toutefois être visités; ce sont les lieux évoqués. Il y a principalement deux types de lieux : urbains et ruraux. Les lieux urbains sont du domaine du temps présent : Saint-Henri, l'ouest de Montréal. Les lieux ruraux sont ceux du passé et de la mémoire : Duhamel, la campagne de Mercedes, même Ottawa qui revêt dans les paroles de Ti-Lou l'aspect d'un village.

1.4.2.1 Les territoires urbains : les territoires contemporains

Saint-Henri est ce jumeau presque identique au Plateau Mont-Royal, mais où personne ne met jamais les pieds :

Jamais personne n'allait jusqu'à Saint-Henri et jamais personne de Saint-Henri ne venait jusqu'au Plateau Mont-Royal. On se rencontrait à mi-chemin, dans les allées d'Eaton, et on fraternisait au-dessus d'un sundae au chocolat ou d'un ice cream soda. Les femmes de Saint-Henri parlaient fièrement de la place Georges-Étienne-Cartier et celles du Plateau Mont-Royal, du boulevard Saint-Joseph. (GF, p. 25)

Il existe donc une forme de sororité entre les ménagères des deux quartiers. Les deux groupes partagent un statut social, chacun a une marge prestigieuse, le boulevard Saint-Joseph pour l'un, la place Georges-Étienne-Cartier pour l'autre, mais jamais ces groupes ne se mélangent. Le centre-ville tient le rôle de frontière entre les deux quartiers. Le choix de ce quartier n'est pas sans signification et le clin d'œil au roman *Bonheur d'occasion* devient évident; il souligne la dynamique spatiale mise en place dans les deux romans, comme le remarque justement Rosemary Chapman :

It is possibly coincidence that Tremblay's *Chroniques* [...] should draw the reader's attention to Saint-Henri at an early point in the first novel. Tremblay's extensive use of intertextual references make one more inclined to read this reference as an allusion to Gabrielle Roy and *Bonheur d'occasion*, establishing a point of comparison between two working-class districts, both clearly circumscribed and both prime subject matter of their respective novels¹⁴⁴.

Cette filiation avec le premier roman de Gabrielle Roy devient sans équivoque au troisième tome des *Chroniques*, alors que la grosse femme refuse d'abord de lire le roman dont tout le monde parle, pour la simple et bonne raison que les personnages lui sont trop familiers : « C'est niaisieux, hein? Mais de savoir que ça se passe à Saint-Henri, que les personnages nous ressemblent pis que leurs problèmes sont comme les nôtres, ça m'empêche d'avoir envie de la lire. » (DR, p. 221) Saint-Henri est non seulement le pendant ouest du Plateau Mont-Royal, il devient un miroir reflétant une réalité que la grosse femme préfère ignorer. Parallèlement, le quartier Saint-Henri ne peut être investi par les protagonistes des *Chroniques*; il demeure un lieu impénétrable.

Si Saint-Henri est un *no man's land* pour les habitants du Plateau, du moins dans le réel (la grosse femme finira par lire le roman de Gabrielle Roy, qui restera pour elle « le roman le plus important de son existence » [DR, p. 222]), le riche quartier ouest de la ville, le quartier des anglophones, demeure lui aussi inaccessible, sauf pour Édouard qui y travaille. Pour un Canadien français natif du Plateau Mont-Royal, travailler chez les riches, et en anglais de surcroît « au point même que son patron l'appelait Eddy et que les clients s'adressaient toujours à lui en anglais » (GF, p. 181), est pour Édouard une forme d'ascension sociale.

¹⁴⁴ « C'est possiblement une coïncidence que les *Chroniques* de Tremblay porte l'attention du lecteur vers Saint-Henri si tôt dans le premier roman. Mais l'utilisation importante de procédés intertextuels chez Tremblay mène le lecteur à voir cette référence comme une allusion à Gabrielle Roy et à *Bonheur d'occasion* en établissant ainsi un point de comparaison entre ces deux quartiers, tous deux clairement circonscrits et au cœur du sujet de leur roman respectif. » [Nous traduisons], Rosemary Chapman, *op. cit.*, p. 122-123.

1.4.2.2 La campagne : un lieu du passé

Les lieux évoqués de la ville rappellent le réel dans lequel baignent les personnages; la campagne, en contrepartie, pointe vers le passé. Dans ses rêveries, Mercedes se revoit, « enfant ingrate aux nattes toujours sales, sortir de l'école en courant et se jeter dans les chemins de terre battue en poussant des cris d'animal qu'on délivre » (GF, p. 65-66). Pour elle, ce lieu est celui de l'enfance insouciante, le lieu de la liberté.

Duhamel, « lieu mythique et fondateur de [la famille de Victoire] sur trois générations¹⁴⁵ », est aussi décrit comme un lieu du passé, un lieu lointain, à la fois dans le temps et dans l'espace. C'est en ces mots que Josaphat raconte à Marcel le lieu de son enfance :

« Ah! ça fait longtemps de t'ça... Ça fait ben longtemps... Ça fait ben ben longtemps... C'est ben avant que tu viennes au monde... j'tais p'tit gars dans c'temps-là. J'avais à peu près l'âge de Richard, j'pense. J'restais à campagne. T'sais, là, la campagne... J't'en ai déjà parlé... [...] En tout cas, tout ça pour te dire que Duhamel c'tait ben loin pis que Montréal on connaissait pas ça. » (GF, p. 284)

Toute référence à Duhamel est teintée de nostalgie et évoque un passé heureux. Victoire se remémore son enfance, cette maison abandonnée qui a toujours été voisine à la sienne, même en ville :

Quand j'étais petite, à Duhamel, la maison à côté de chez nous était abandonnée pis mon père voulait pas qu'on y aille. È'tait abandonnée, mais è'tait toujours propre comme une pognée de porte frottée avec du Brasso. Comme si quelqu'un en avait pris soin. En hiver, y'avait des châssis doubles, en été y'avait des screens. En automne ça sentait le ketchup rouge. Au printemps y'avait d'la peinture fraîche partout. (GF, p. 142)

Cette maison, même inhabitée, est évoquée avec chaleur; c'est la maison où il fait bon vivre. Les souvenirs de Victoire, tout comme ceux de Mercedes, sont marqués positivement. Les

¹⁴⁵ Jacques Cardinal, *op. cit.*, p. 94-95.

lieux de la mémoire perdent une partie de leur réalisme. Selon Gaston Bachelard, la mémoire donne aux faits une valeur ajoutée :

Les faits ont-ils eu la valeur que leur donne la mémoire? La mémoire lointaine ne s'en souvient qu'en leur donnant une valeur, une auréole de bonheur. Effacée la valeur, les faits ne tiennent plus. Ont-il été? Une irréalité s'infiltré dans la réalité des souvenirs qui sont à la frontière de notre histoire personnelle et d'une préhistoire indéfinie¹⁴⁶.

Victoire cherche donc, entre sa logique d'adulte et son passé d'enfant, à faire revivre, ou plutôt à s'expliquer ces souvenirs flous. Toujours selon Bachelard, ces réminiscences du passé liées à la maison natale sont empreintes de distance, de détachement :

Ainsi, les songes descendent parfois si profondément dans un passé indéfini, dans un passé débarrassé de ses dates, que les souvenirs nets de la maison natale paraissent se détacher de nous. Ces songes étonnent notre rêverie. Nous en arrivons à douter d'avoir vécu où nous avons vécu. Notre passé est dans un ailleurs et une irréalité imprègne les lieux et les temps¹⁴⁷.

Ces lieux évoqués, lieux du passé sont autant pour Josaphat, Victoire ou Mercedes, distants dans le temps et l'espace, et prennent une valeur autre par le filtre du temps. Ils revivent par la rêverie, ils revivent par le conte.

Cette même mise à distance, dans le temps comme dans l'espace, est présente dans les récits de Ti-Lou. Bien qu'Ottawa soit aujourd'hui une ville en soi, sa représentation comporte des éléments de ruralité, selon les dires de la louve :

Quand chus-t'arrivée à Ottawa, j'avais à peu près ton âge... dix-sept ans, pour être plus précise. C'était en 1898. Ottawa était quasiment un village dans c'temps-là : une église, une taverne, une guidoune. (GF, p. 74)

Ici, les faits sont précis. Toutefois, le flottement s'effectue par l'aspect romancé des contes de la louve. Ottawa est, tout comme Duhamel, un lieu évoqué où *l'ailleurs* favorise l'imaginaire,

¹⁴⁶ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 66.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 65.

où, dans la bouche de Ti-Lou, les souvenirs sont heureux. Ces souvenirs deviennent toutefois plus troublants pour moment précis où le réel et l'irréel se combinent.

Lorsque, au milieu de son discours, alors que le réel et le rêvé se rejoignent enfin et ne faisaient plus qu'un, la vision de sa jambe coupée s'imposait à elle comme une morsure du présent, pour lui rappeler le docteur Sanregret, les odeurs de remèdes et les clients qui toussaient de l'autre côté de la cloison, Ti-Lou se taisait d'un coup et Béatrice savait qu'il ne fallait pas insister. Le silence s'installa dans la pièce double comme un couvercle de plomb. (GF, p. 76)

Toute référence à Ottawa doit être, dans la bouche de Ti-Lou, porteuse de souvenirs heureux. Lorsque la réalité la rejoint, alors elle n'a d'autre choix que de se taire; l'espace marginal ne tient plus, et la frontière temporelle est effacée. D'ailleurs, la seule instance où Ti-Lou relate sa vie passée sous un mauvais jour, ce passage est mis entre parenthèses; une marque textuelle vient ainsi mettre en marge son discours dans le récit. (Voir GF, p. 146-148)

1.4.3 Les lieux imaginaires et de l'imaginaire

Si les lieux évoqués de la ville sont contemporains aux personnages alors que ceux de la campagne sont liés au passé, ceux de l'imaginaire, eux, échappent au temps. Nous en identifions deux : le premier, la maison des Moires, à même le cœur du Plateau Mont-Royal, tout juste à côté de la maison de Victoire; le deuxième, Acapulco, très loin de la réalité des protagonistes, et qui n'existe d'ailleurs que dans l'imagination de la grosse femme.

1.4.3.1 La maison des Moires

La maison des Moires est un lieu qui combine deux environnements, ses habitantes reflétant « la mentalité d'une population rurale transplantée à la ville¹⁴⁸ ». Ces femmes sont les représentantes de cette vie de village induite par la détermination géographique du Plateau Mont-Royal selon les frontières de la paroisse, ce dont nous avons parlé précédemment. Le

¹⁴⁸ André Brochu, *op. cit.*, p. 146.

roman *La grosse femme d'à côté est enceinte* s'ouvre sur la maison des Moires, Florence et ses filles Mauve, Violette et Rose, ce qui l'inscrit dans un contexte urbain :

La porte s'ouvrit doucement derrière elles. Elles continuèrent leur ouvrage sans broncher. Seules leurs mains bougeaient dans ce tableau immobile. Et la porte qui s'ouvrait. La maison d'en face glissa vers la gauche dans la vitre de la porte, puis celle qui la touchait, puis les autres. Et enfin le restaurant de Marie-Sylvia au coin de la ruelle. Avec cette fois, un bout de ciel parce que le restaurant de Marie-Sylvia, pompeusement baptisé « Restaurant Arc-en-ciel », était situé au rez-de-chaussée d'une maison de deux étages, la seule de la rue, un luxe dans ce quartier où on n'avait construit que des maisons à trois étages, par économie. D'espace. (GF, p. 12)

Ici, le monde imaginaire s'insère dans une réalité tangible pour tous les protagonistes du roman. Ce lieu, la maison des Moires, n'est donc pas complètement divisé du monde réel : « Ce qui est imaginaire, donc sans support réel, peut être localisé dans l'espace. Le monde imaginaire s'ajoute au monde réel pour lui donner une autre dimension et devient un espace perçu par les sens¹⁴⁹ ». Par contre, les Moires sont des êtres immémoriaux qui échappent au réel. Personne ne peut voir ces habitantes, à quelques exceptions près : « Les chats peuvent nous voir. Les chats, pis, des fois, les fous » (GF, p. 108), dira Florence à l'une de ses filles. Dans ce roman, le chat Duplessis, qui ne survivra pas à son affrontement avec le chien Godbout, est recueilli par ces femmes, confié par Marcel qui les voit déjà. Cette maison sera fréquentée par Marcel dans les tomes subséquents, sombrant graduellement dans la folie.

À certaines occasions, la frontière entre le réel et l'imaginaire s'efface, laissant voir des parcelles de ce monde. Victoire, qui n'est pas « assez folle » (GF, p. 143), n'arrive pas à voir les Moires mais en perçoit la présence : « En voyant la porte s'ouvrir, Victoire avait eu un haut-le-corps. Elle avait reculé de quelques pas. “La porte s'est ouverte tu-seule! C'est pas barré!” » (GF, p. 143) Lorsqu'elle entrevoit Florence l'espace de quelques secondes, elle en est traumatisée, ce qu'elle confie à son frère : « Mais je l'ai vue juste une seconde, t'sais... chus pas folle! » (GF, p. 270) Ainsi, le sens de la vue trompe Victoire, du moins le croit-elle;

¹⁴⁹ Amélie Nadeau, « L'univers musical dans les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* de Michel Tremblay et *L'Oratorio de Noël* de Göran Tunström. Une passerelle entre le réel et l'imaginaire », Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2005, f. 55-56.

le monde imaginaire des Moires est à peine perceptible, mais c'est grâce à des mouvements tangibles et à une brève vision de Florence que Victoire en fait l'expérience.

1.4.3.2 Acapulco

La grosse femme, incapable de se déplacer, « pratique le grand art de rêver, sans bouger, à Acapulco¹⁵⁰ ». Plus qu'un lieu évoqué, la baie d'Acapulco revêt un aspect paradisiaque et reste inaccessible :

Mais j'la verra jamais, mon oncle! Tant que j'ai réussi à me faire croire que j'finirais par y aller un jour, même si au fond j'savais que c'tait pas vrai, ça allait, mais là... [...] Si au moins mes rêves étaient moins fous! Si au moins j'rêverais d'aller à la baie des Chaleurs ou ben donc à Percé, ça s'rait moins pire! Mais non! Acapulco! (GF, p. 261)

La grosse femme est donc consciente de l'impossibilité de son rêve, ce qui transforme précisément ce lieu en marge imaginaire où elle s'évade. Pourtant, elle arrive à « voir » ce lieu idyllique; cet aspect rêvé est donc perceptible par le sens de la vue :

La grosse femme enceinte parlait d'une voix douce, égale, sans intonations. Les intonations étaient dans ses yeux. Ses yeux voyaient la baie, les vagues, les rochers, devinaient les nuages accrochés aux montagnes comme des cheveux d'ange aux branches d'un arbre de Noël. (GF, p. 39)

Le lieu investi par le regard a donc un aspect sensible. Acapulco est également un endroit de liberté. Le code de convenance qui dicte qu'une femme de quarante ans ne peut avoir d'enfants disparaît. Elle n'apparaît plus comme une femme du péché, mais comme une femme heureuse. Les enfants ne seraient plus un obstacle. Les livres à l'Index seraient également permis : « Tu lirais Notre-Dame de Paris ou ben donc Eugénie Grandette, à voix haute, pis quand les vagues seraient pas dans mes oreilles j'écouterais... » (GF, p. 40) Ici, le

¹⁵⁰ André Brochu, *op. cit.*, p. 48.

sens de la vue est remplacé par l'ouïe, et reste dans la supposition. Il permet toutefois, pour la grosse femme, l'accès à la littérature, offerte dans ses rêveries par son amoureux.

1.4.4 La marge des figures de l'écrit

Dans son analyse du roman *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Richard Duchaine propose que « les figures de l'écrit [...] sont parties prenantes de l'anecdote générale et prennent cette dernière à partie en vue de la mise en place d'un discours sur l'écriture¹⁵¹ ». Duchaine va même leur attribuer un lieu spécifique selon la forme de l'écriture, qu'elle soit étrangère ou locale. En ce qui nous concerne, ces figures de l'écrit se posent sous trois formes : la lecture, la littérature orale et l'écriture. Dans le roman *La grosse femme d'à côté est enceinte*, nous avons généralement affaire à une figure de l'écrit plutôt passive : la lecture. Les figures de l'écrit revêtent, dans ce roman, un aspect plus dynamique lorsqu'elles prennent une forme orale, forme qui est prise en charge principalement par Josaphat, mais qui prend vie également dans la bouche de Ti-Lou lorsqu'elle relate sa vie passée à Ottawa. Dans *Le cahier noir*, l'écriture à proprement parler a une place prépondérante; le récit est écrit entièrement par la narratrice sous la forme d'un journal intime.

1.4.4.1 Le lieu de la lecture

Dans le premier roman à l'étude, la grosse femme lit surtout des romans français, littérature dite « étrangère », dans le secret de sa chambre, un lieu du domaine privé, lieu cloisonné entre autre par la porte. Malgré la censure de l'époque, la grosse femme lit Victor Hugo, au grand dam d'Albertine : « Victor Hugo, y'est toute à l'index! Toute au complet! On a pas le droit de lire ça, vous le savez ben! Commettre des péchés mortels de même dans votre condition, faut avoir du front! » (GF, p. 68) La lecture a dans ce contexte un aspect interdit, donc marginal. La lecture du message que laisse Mercedes à Béatrice, qu'elle interprète d'abord comme une lettre d'amour, a quant à elle quelque chose d'inédit. « Aie, un

¹⁵¹ Richard Duchaine, *op. cit.*, p. 87.

message! Mon premier message! » (GF, p. 115) Rappelons également ce lieu hors frontières, la bibliothèque, un lieu public, que ni Richard ni Mercedes ne visitent. Même la lecture du journal est, pour Albertine, condamnable, surtout lorsqu'il y est question des relations intimes :

Pis y parlent de t'ça dans'journaux! On aura tout vu! C'est pas assez que les femmes d'la rue se cachent même pu d'être en famille, v'là rendu qu'y parlent de quand c'est que les enfants se font dan'es'journaux! (GF, p. 258)

Dans les lieux publics, donc, la lecture est évacuée du récit, particulièrement lorsqu'elle a trait à la sexualité; elle ne survit que dans la sphère privée, mais garde un caractère marginal. Dans *Le cahier noir*, la forme canonisée de la littérature a pour Céline le même caractère intime que pour la grosse femme, bien que socialement plus acceptée, l'*Index* n'ayant plus de prise en 1966. Elle lui sert également de refuge.

1.4.4.2 Les contes de Josaphat-le-Violon et de la Louve d'Ottawa

Lorsqu'il est question des figures de l'écrit, Richard Duchaine inclut également les formes orales de la littérature :

Il ne faut pas hésiter à élargir en ce sens la notion d'écrit et à y intégrer d'autres formes de discours parce que les formes « orales » de discours, en plus de constituer un motif relativement récurrent dans la prose romanesque, peuvent être apparentées d'assez près aux figures de l'écrit proprement dites, voire aux figures « littéraires » : on n'a qu'à penser pour s'en convaincre aux genres dits mineurs, tels que le conte ou la chanson, qui ont d'ailleurs été récupérés par la littérature écrite¹⁵².

Contrairement à la forme écrite qui a un caractère privé et plus intime, la forme orale de la littérature est rassembleuse. Dans le roman, Josaphat-le-Violon en est le principal instigateur. Non seulement ses récits unissent-ils le réel et le fantastique, raison pour laquelle la grosse femme aime tellement « ces histoires où se mêl[ent] si intimement le vrai et le faux, la vie

¹⁵² *Ibid.*, p. 29.

tellement quotidienne de la campagne et son fantastique besoin d'illusions et de merveilleux » (GF, p. 302), mais ils élèvent les protagonistes dans un autre lieu, un lieu imaginaire qui met en suspend la réalité. Les airs de violons de Josaphat ont le même effet sur les autres habitants de la rue Fabre :

Et la Méditation de *Thaïs* s'éleva au-dessus de la rue Fabre, peut-être un peu poussive mais d'une telle sincérité que même les fausses notes transportaient l'âme et charroyaient la tristesse en vagues concentriques. Après, ce fut *Homoresque* que Josaphat-le-Violon connaissait et interprétait mieux, puis *Le Reel du pendu* et *La Gigue à Giguère* et tout son répertoire de sorcier de campagne, enfin, qui arrive à faire oublier dans une seule veillée toutes les misères de la terre et tous les malheurs du monde. (GF, p. 326)

La musique, en plus de joindre le rural à l'urbain, arrive à unir les générations et fait oublier le malheur. Ce spectacle improvisé attire toutes les femmes enceintes de la rue sur le balcon autour de la grosse femme, qui sort des murs de l'appartement pour la première fois depuis deux mois.

Les histoires que la Louve d'Ottawa raconte à sa nièce Béatrice sont quant à elles moins fantastiques que celles de Josaphat. Dans le choix des événements racontés, elle privilégie ceux qui sont positifs, et opère donc d'une censure inversée. Comme le souligne Richard Duchaine à propos de Ti-Lou :

Non seulement affiche-t-elle avec complaisance son passé de luxure, mais l'ex-prostituée esquisse un portrait pour le moins trivial des tenants même de la morale sexuelle et textuelle [...] Mais si ces figures forcent les barrières de la censure contextuelle (morale littéraire et sexuelle), elles perpétuent un autre type de censure. [...] [Elle] tait systématiquement les aspects moins reluisants de sa carrière, et plus particulièrement ceux qui lui rappellent son invalidité actuelle¹⁵³.

Ainsi, elle construit une semi-fiction – forme d'autobiographie romancée – autour de faits vécus qu'elle choisit afin de faire reluire un passé somme toute choquant.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 57.

1.4.4.3 Le lieu de l'écriture et du théâtre

Le cahier noir se déploie sous la forme d'un journal intime, genre historiquement considéré mineur et typiquement féminin; il n'est donc pas sans rapprochement avec le conte et la chanson mis en scène dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*. Ce genre a aussi quelque chose de secret. L'écriture du journal est une échappatoire, mais sans but sérieux. Céline doute de sa portée, tout comme elle doute de la légitimité de jouer au théâtre :

Tous ces cahiers qui traînent dans mon placard m'ont-ils fait du bien? Ce que je jette sur le papier depuis une semaine, ce récit détaillé de ce qui m'a conduite au théâtre des Saltimbanques un lundi après-midi de janvier, ce ramassis de petites tragédies et de grandes bouffonneries servira-t-il à quelque chose, ou ne devrais-je pas plutôt me contenter de me consoler en lisant *Les Troyennes* et m'en tenir à ce qui est à ma portée plutôt que de me lancer dans des aventures qui ne sont pas pour moi, le théâtre, l'écriture? (CN, p. 104-105)

Le théâtre, figure de l'écrit présentant également une forme de dynamisme, se présente à elle comme une nouvelle forme de littérature, chose à laquelle elle n'aurait jamais eu recours si ce n'avait été d'Aimée Langevin.

1.5 L'espace hors frontières

L'espace hors frontières est un espace visité ou emprunté par les personnages des romans et dont la situation géographique l'exclut totalement du territoire central; il n'a pas non plus les caractéristiques de la marge. Le périple des ménagères au centre-ville, qui « se transportent en troupe pour goûter les bienfaits de l'exotisme¹⁵⁴ », prend l'aspect d'un voyage organisé :

Tout le long de la rue Sainte-Catherine ouest, les nez se collaient aux vitres en hiver, les bras s'appuyaient sur le rebord des fenêtres en été. [...] Les dernières descendaient chez Eaton, au coin d'University. Jamais personne du groupe n'allait plus loin que chez Eaton. (GF, p. 24-25)

¹⁵⁴ André Brochu, *op. cit.*, p. 47.

Le centre-ville n'est pas un endroit de liberté et il reste une exception. Selon Robert Mane : « sauf pour la "ride" jusque chez Eaton qui grâce au "p'tit char" bénéficie d'un droit à l'extraterritorialité, point question de sortir du périmètre du quartier dans les Chroniques¹⁵⁵ ». Pour Rosemary Chapman, le tramway leur donne l'immunité, une façon de sortir en toute sécurité de leur espace familial : « The women from the Plateau, in their regular use of this tram route (linking different "lieux" of Montreal), inscribe a specific spatial usage upon it¹⁵⁶ ». Ainsi, l'usage spécifique du centre-ville lui donne un statut particulier.

Pour Céline, les visites au centre-ville ont aussi un but bien précis. Pour être constante dans ses mensonges, sa mère la croyant à des répétitions de théâtre, elle doit quitter la maison et tuer le temps. Comme les ménagères du Plateau, elle doit utiliser le transport en commun :

Je prenais l'autobus pour me rendre au centre-ville. [...] Quand je n'avais pas envie d'aller au cinéma [...] j'allais magasiner dans l'ouest. Enfin, magasiner est un bien grand mot, je n'avais pas un sou à dépenser. Je me contentais d'errer à travers les allées d'Eaton ou d'Ogilvys en faisant semblant de chercher. Quoi? Si on me le demandait, je baragouinais dans un anglais tellement incompréhensible qu'on finissait par me sacrer patience. (CN, p. 211-212)

Outre le fait que son magasinage s'étend légèrement plus loin que celui des ménagères du Plateau Mont-Royal, le comportement est fort similaire. Elle est aussi confrontée à une barrière langagière, ce qui donne à son périple une aura d'étrangeté, rappelant le caractère touristique du voyage des ménagères.

Rosemont revêt l'aspect d'une *terra incognita*, que Céline fréquente à contre-cœur pour une répétition en vue de l'audition d'Aimée Langevin.

Tout ce que je peux dire de Rosemont, donc, c'est que c'est joli mais loin. Ce n'est pas très différent du Plateau-Mont-Royal. C'est plus neuf, moins vert, mais je dirais que c'est éloigné de tout *psychologiquement*¹⁵⁷. C'est dans la tête que

¹⁵⁵ Robert Mane, *op. cit.*, p. 122.

¹⁵⁶ « Les femmes du Plateau, dans l'usage régulier de ce trajet de tramway (liant différents "lieux" de Montréal), y inscrivent un usage spatial spécifique. » [Nous traduisons], Rosemary Chapman, *op. cit.*, p. 123. En français dans le texte.

¹⁵⁷ En italique dans le texte.

c'est loin. Du moins dans la mienne. Quand je pense à Rosemont, j'imagine une banlieue éloignée, presque la campagne, alors que ça se trouve en plein cœur de l'île de Montréal, au bout du boulevard Saint-Joseph. C'est un quartier populaire et peuplé, mais je fais comme s'il n'existait pas. (CN, p. 93-94)

Dans sa conception du monde, Céline ne peut intégrer cette partie de la ville, somme toute à proximité de son quartier. Même la maison d'Aimée lui semble étrangère. Munie d'un sous-sol aménagé, on y trouve une salle familiale avec téléviseur et tourne-disque, et « gâterie entre toutes les gâteries, projecteur de films huit millimètres » (CN, p. 94), chose hors de l'ordinaire pour une native du Plateau Mont-Royal.

La côte Sherbrooke présente pour sa part un aspect dangereux. Céline l'expérimente à ses dépens, tout juste après avoir quitté le territoire central :

La côte Sherbrooke était glissante. J'ai failli me casser la gueule trois fois. Des plaques de glace noire se cachaient sous la couche de neige, il était impossible de les voir et j'ai valsé tout le long de la rue Saint-Denis, entre Sherbrooke et Ontario. (CN, p. 124)

Lors du voyage en tramway ramenant Édouard et ses compagnons vers le Plateau Mont-Royal lors d'une tempête de neige, cette côte se présente comme une frontière externe difficile à franchir :

La côte Sherbrooke fut particulièrement difficile à monter; le silence revint peu à peu, les fronts se collèrent aux vitres. [...] La côte Sherbrooke enfin vaincue, on fit une ovation au conducteur qui enleva sa casquette pour s'essuyer le front. « Le restant va t'être facile à faire, c'est plat comme le creux de ma main! » (DR, p. 84-85)

Enfin de retour au territoire central, le danger est écarté. L'inclinaison de cette partie de la ville rend la côte Sherbrooke difficilement praticable, particulièrement l'hiver. C'est également là où vit Gérard Bleau, « la coqueluche de la rue Dorion, le don Juan de la côte Sherbrooke » (GF, p. 244). Dans ce cas-ci, ce n'est pas le lieu qui est dangereux, mais bien un de ses résidents qui présente une forme de danger. Dans le roman *La grosse femme d'à*

côté est enceinte, la romance naissante entre cet homme et Thérèse, engendrée par le baiser qu'elle lui donne, devient rapidement menaçante. En effet, Gérard suivra le cortège sortant du parc à la fin de la journée.

Les limites du Plateau Mont-Royal sont donc déterminantes dans l'établissement d'un imaginaire de l'espace, auquel participent également les déambulations des personnages à même le territoire central et au-delà de ses frontières. Comme le dit Ginette Michaud, « la topographie du quartier n'[est] jamais plus claire qu'au moment où on en franchit les limites¹⁵⁸ ». Ainsi, des frontières externes servent à déterminer ce territoire central, qui devient une forme de degré zéro de l'espace; d'autres frontières, celles-là internes, découpent ce territoire central, formant ainsi des sous-territoires variables selon les personnages et leur parcours. Ces frontières, internes comme externes, ont également la fonction d'établissement des marges : de nature géographique, plusieurs marges sont également des frontières externes bénéficiant d'une certaine épaisseur, comme le parc Lafontaine, le boulevard Saint-Joseph ou la *Main*, attribuant ainsi au territoire central une certaine porosité; les frontières internes, quant à elles, une fois franchies, permettent l'accès aux autres types de marges, imaginaires, évoquées ou des figures de l'écrit. Dans un deuxième chapitre nous détaillerons davantage la traversée des différentes frontières et la transformation engendrée chez les personnages. Nous analyserons également le passage du territoire central vers les marges, passage favorisant chez certains personnages l'investissement d'autres marges.

¹⁵⁸ Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 477.

CHAPITRE II

DU CENTRE À LA MARGE. LES PARCOURS DES MARGINAUX

Dans sa construction, l'espace chez Tremblay présente des caractéristiques spécifiques selon sa nature, centrale, marginale ou hors frontières. Nous pouvons également associer des personnages à ces espaces, qui en deviennent en quelque sorte les emblèmes. Dans ce chapitre, nous détaillerons davantage la traversée des différentes frontières et l'investissement des marges, ainsi que la transformation engendrée chez les personnages qui effectuent ces traversées. Nous verrons également comment dans certains cas, les marges s'ouvrent vers d'autres, formant de véritables réseaux où se multiplient les renvois. L'évolution d'un personnage se fait selon son déplacement dans l'espace. Certains personnages peuvent s'affranchir du réel par l'emprunt des marges de façon momentanée, sans que leur destinée ne change. D'autres, plus marginaux, traversent ces lieux et en reviennent, mais contrairement aux premiers personnages évoqués, ils en portent les marques, puisque leur destinée s'en trouve changée. Cet impact a une durée dans le temps et dans l'espace, de façon positive ou négative, mais dans tous les cas, définitive. Certes, l'évolution des personnages est en lien direct avec leur déplacement, mais également selon une emprise du territoire central plus ou moins grande.

2.1 L'emprise du territoire central

Le territoire central a une emprise variée sur les différents personnages. Tous les personnages doivent fréquenter des marges afin de s'affranchir d'un réel aliénant. Toutefois, ces derniers n'ont pas tous la même liberté; certains sont prisonniers de l'espace et ce, de façon réelle ou métaphorique. Le cas de la grosse femme est particulier, car ce qui la distingue des autres est son impossibilité de mouvement; elle ne peut se déplacer dans l'espace physique. Dans le roman, elle restera donc toujours confinée à sa chaise, face à une fenêtre, d'où elle ne peut voir du monde extérieur qu'un « bout de ciel bleu grand comme un

mouchoir » (GF, p. 41). Ce n'est qu'à la fin du roman qu'elle quitte sa chambre pour venir s'asseoir sur le balcon avant, en compagnie des autres femmes enceintes, fort nombreuses, qui habitent la rue. Il y a chez ce personnage une ambiguïté forte : elle présente des signes de marginalité et investit la marge imaginaire d'Acapulco, mais elle est également la figure centrale du titre du roman. André Brochu explique ce statut par une position ambivalente, entre le centre et la périphérie :

À l'intérieur de cette famille, le titre pointe particulièrement l'élément le plus marginal, le plus « à côté » : cette Grosse Femme, qui est là à cause de Gabriel mais qui vit retranchée dans sa chambre, immobilisée par l'obésité et la grossesse, grosse dans les deux sens du terme; et objet de la réprobation d'Albertine, pour qui la maternité d'une personne de quarante ans scandalise. La Grosse Femme est à la fois un centre puisque le titre la désigne, elle et personne d'autre, et qu'elle est une mère imminente, un archétype maternel, la mère des mères, immobile au centre de tout comme la reine des fourmis ou des abeilles, sorte de montagne humaine; et pourtant ce centre n'est pas le centre, il est à côté, relégué dans la contingence¹⁵⁹.

Elle devient donc exemplaire du rapport entre le centre et la périphérie et met en lumière la nécessité des marges imaginaires pour une éventuelle évasion.

Le personnage le plus emblématique du centre est sans contredit Albertine, qui de toute l'action du roman, ne quitte jamais le noyau du territoire central; à peine traverse-t-elle la rue pour aller chercher de la bière d'épinette chez la voisine, Marie-Louise. Tout son univers, autant physique que mental, est cloisonné : « Rêvez, toute la gang, vous saurez ben me dire un jour que vous auriez été mieux de rester les deux pieds su'a terre comme moé » (GF, p. 316). Contrairement à sa belle-sœur qui, malgré son immobilisme, se permet de rêver à Acapulco, elle reste consciemment à l'intérieur des limites d'une morne réalité. Comme le dit André Brochu, « à certains égards, [elle] fait figure d'exception. D'abord, elle est la seule à refuser énergiquement le Rêve et à prendre résolument le parti du réel, tout détestable soit-il¹⁶⁰ ».

¹⁵⁹ André Brochu, *Rêver la lune. L'imaginaire de Michel Tremblay dans les Chroniques du Plateau Mont-Royal*, Montréal, Hurtubise HMH, Les cahiers du Québec, coll. « Littérature », 2002, p. 149.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 164.

Tout comme la grosse femme, Victoire subit l'emprise du territoire central de façon ambivalente. Des trois femmes de l'appartement, elle est la seule à sortir, bien qu'elle soit restée enfermée dans la maison pendant près de deux ans. À certains égards, elle se permet de fréquenter des marges, mais comme le dit Brochu, la peur de la folie fait en sorte qu'elle choisisse l'aliénant réel :

Victoire, à cause de son âge mais aussi de sa personnalité, de sa secrète propension au rêve, se sent menacée de folie – cette folie qui lui fait voir ce qu'on ne doit pas voir – un trio de tricoteuses sous la surveillance de leur vieille mère. La crainte de la folie est sans doute la seule chose qui retient Victoire dans un certain carcan qu'on lui impose et qui l'ennuie démesurément¹⁶¹.

L'évasion au parc Lafontaine est pour elle une soupape; elle se libère enfin de l'emprise de la honte causée par Paul, le mari d'Albertine, lors du réveillon de Noël chez Ozéa deux ans plus tôt, événement qui avait fait en sorte qu'elle était restée cloîtrée entre les murs de l'appartement. Toutefois, elle refuse le monde imaginaire des Moires. L'accès aux marges est relatif, car le territoire central a tout de même une emprise considérable sur elle. Cette emprise est donc variable pour les trois femmes de la maisonnée; elle est totale chez Albertine, qui refuse catégoriquement de prendre part au rêve, comme le souligne André Brochu, et partielle chez la grosse femme et chez Victoire.

D'un point de vue psychanalytique, les trois femmes de la maison forment les trois composantes de la personne. Toujours selon Brochu, la famille se déploie, « autour de la Grosse Femme qui est le *ça* – alors que le centre moral, l'autorité, le *surmoi* familial serait plutôt Victoire et le centre pratique, le *moi*, serait Albertine¹⁶² ». Comme nous le verrons plus loin, Victoire demeure une figure d'autorité, bien qu'elle soit relativement inactive dans l'accomplissement des tâches de la maison. Nous pouvons dire que toutes trois réunies, ces trois femmes forment une même personne, la mère, qui est à la fois autoritaire, active et compréhensive. Nous ne nous avancerons guère plus loin dans ce type d'analyse des personnages, nous en tenant simplement à dire que la figure de la mère est intimement liée au territoire central.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 172.

¹⁶² *Ibid.*, p. 150-151. En italique dans le texte.

Dans *Le cahier noir*, la mère est tout aussi représentative du territoire central. Non seulement elle est le centre de la famille tout comme Albertine, mais elle en est l'autorité tout comme Victoire. Les affrontements entre Céline et sa mère ont lieu le plus souvent dans la cuisine, lieu clos et typiquement féminin, comme l'a souligné Marie-Béatrice Samzun. Toutefois, ces confrontations n'ont pas le résultat souhaité par Céline, qui tente de faire abdiquer sa mère et de la voir perdre ses moyens :

J'ai soutenu son regard, chose qu'elle déteste entre toutes. Elle aime bien nous voir baisser les yeux, plier devant elle, abdiquer. Et je n'ai pas encore, moi, trouvé une façon de l'obliger à abdiquer, elle. [...] Je savais surtout qu'une bouteille de rye attendait probablement en coulisse, prête à servir d'excuse, de baume, de pansement, de panacée. Non seulement je l'ai fait, mais j'ai aussi traversé la ligne défendue pour m'engager sur un chemin que personne dans la maison, même pas mon père, n'avait jamais osé fouler. (CN, p. 76)

Céline, qui se croit responsable des problèmes d'alcool de sa mère parce qu'elle est naine, pose la question à ne pas poser : « Ton problème de boisson. Est-ce que ça vient de moi, maman, est-ce que ça vient de ce que je suis devenue? » (CN, p. 76) Comme Albertine, la mère demeure misérable, et sombre dans l'alcool au lieu d'affronter la réalité de sa fille différente. Céline traverse la ligne défendue, ce qui cause la colère chez sa mère. Toutefois, cette traversée reste vaine et la confrontation n'apporte aucun changement à la relation entre la mère et la fille :

Cela a été court, violent et en fin de compte peu instructif, alors que j'aurais voulu une longue scène dramatique faite d'affrontements, d'invectives, de réconciliations, au milieu des pleurs, des reniflements, des aveux, des secrets dévoilés, des confidences, enfin, des confidences de cette femme que je connaissais si peu et dont j'attendais depuis si longtemps qu'elle se révèle à moi! (CN, p. 76-77)

Ainsi, la mère reste cloîtrée au centre de sa rigidité. Elle rejette violemment toute tentative de rapprochement avec sa fille. Cette attitude a également une emprise sur les autres membres de la famille qui, contrairement à Céline, acceptent le silence aliénant. Toutefois, l'autorité de la mère est plus forte que tout, plus forte que la volonté de Céline. Dans les deux romans, presque tous les personnages aspirent à fuir le réel aliénant, désir qui varie toutefois d'un

protagoniste à l'autre. À ce titre, Albertine et la mère de Céline, pour qui l'emprise du territoire central est très forte, font figures d'exception; contrairement aux autres personnages qui combattent leur aliénation, elles demeurent les prisonnières malheureuses du territoire central. Pour la mère de Céline, la seule issue reste l'alcool, ce qui l'isole davantage de sa famille.

2.2 Le désir de fuite

Nous avons vu dans le chapitre précédent que le territoire central a entre autres caractéristiques celle d'être aliénant pour les personnages qui l'habitent. De cette aliénation naît l'envie de fuir pour la presque totalité d'entre eux. C'est ce qu'évoque d'ailleurs l'auteur lui-même dans une entrevue accordée à Luc Boulanger :

Mes personnages sont des rêveurs qui n'agissent pas. Ils ne disent jamais : « Si je devenais riche, tout irait mieux; si j'avais une meilleure job, tout irait mieux. » Non. Ils rêvent plutôt d'aller ailleurs, de fuir très loin. C'est ce que j'ai connu plus jeune quand j'habitais sur le Plateau-Mont-Royal¹⁶³.

Le désir de fuite s'inscrit dans la perception qu'a l'écrivain de l'univers qui l'inspire et trouve écho dans les deux romans à l'étude. Pour Brochu, les *Chroniques* de Tremblay sont une instance privilégiée de l'écriture où la fuite se fait dans le rêve :

Le roman-chronique retrouve le personnage, mais sans privilège, au sein d'un réel si problématique que le mouvement premier des personnages – en tout cas chez Michel Tremblay – sera de fuir, par tous les moyens qu'offre la rêverie¹⁶⁴.

Le roman *Le cahier noir* met également en scène cette fuite vers l'avant, vers l'extérieur, à travers un seul personnage, Céline. Dans les deux romans à l'étude, cette fuite se traduit par la fréquentation des marges détaillées précédemment : lieux géographiques, imaginaires, évoqués et de l'écriture sous diverses formes. Ainsi comme le souligne Amélie Nadeau :

¹⁶³ Luc Boulanger, *Pièces à conviction. Entretiens avec Michel Tremblay*, Montréal, Leméac, 2001, p. 56.

¹⁶⁴ André Brochu, *op. cit.*, p. 32.

L'univers imaginaire mis en place par Tremblay [...] représente un refuge pour les personnages, mais ne constitue pas un monde autonome; il s'ajoute plutôt à la réalité décrite et permet d'en multiplier les perceptions. Cet univers, qui demeure intrinsèquement lié au réel, traduit le désir d'échapper à un monde réel imparfait et insupportable¹⁶⁵.

Dans la construction d'un imaginaire de l'espace, les mondes alternatifs sont l'instance qui permet aux protagonistes de s'évader de la réalité aliénante. Puisque ces mondes s'inscrivent dans le réel, ils n'y sont pas complètement opposés. Néanmoins, le désir de fuite porte les personnages à devenir dynamiques.

Selon Roland Bourneuf, le mal de vivre des personnages fictifs engendré par leur emprisonnement se manifeste entre autres par un déplacement physique dans l'espace :

L'agitation intérieure, la nervosité ou l'exubérance, toutes les formes de trouble suivant leur degré conduisent le personnage à marcher dans sa chambre, dans la rue, ou à s'éloigner de son milieu familial par besoin d'évasion¹⁶⁶.

Le mouvement des personnages, qui, dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, se fait « sur un fond d'immobilité intérieure¹⁶⁷ », traduit cet état d'agitation engendré par l'aliénation qu'ils subissent. Pour Richard, fils de la grosse femme, cet éloignement se fait à petite échelle, mais il est inlassablement répété :

Comme chaque fois qu'un drame se tramait ou explosait dans la maison, Richard s'était réfugié dehors. Dehors était le seul endroit où un des membres de ces trois familles qui n'avait pas envie de participer à la fête des cris et des coups pouvait s'abriter. (GF, p. 55)

¹⁶⁵ Amélie Nadeau, « L'univers musical dans les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* de Michel Tremblay et *L'Oratorio de Noël* de Göran Tunström. Une passerelle entre le réel et l'imaginaire », Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2005, f. 15-16.

¹⁶⁶ Roland Bourneuf, « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, vol. 3, n° 1, 1970, p. 88.

¹⁶⁷ Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 278.

Dans le *Cahier noir*, nous voyons toutes les nuances de cette agitation, du repliement sur soi dans la chambre (« Mon refuge, c'est ma chambre » [CN, p. 79]) à l'évasion dans l'espace physique, que ce soit le centre-ville ou le Sélect. Dans les deux romans, la fuite porte les protagonistes à s'éloigner du lieu familial pour s'en protéger. Toutefois, selon Rosemary Chapman, le désir de fuite ne se traduit pas toujours par un déplacement physique :

The longing for other places takes a number of different forms in the course of the *Chroniques*, some involving literal journeys, but most involving some metaphorical form of escape, be it through memory, the fantastic of the imagination¹⁶⁸.

Ainsi, un mouvement de fuite s'effectue à l'intérieur du territoire central. Lorsque cela est possible, la fuite s'effectue dans l'espace, vers des lieux privilégiés qui offrent un refuge, comme la chambre ou le parc Lafontaine. Puisque le territoire central est clos et qu'il n'offre pas toujours cette possibilité de fuite, l'évasion s'opère également par la rêverie, comme le soutient Brochu, ou encore de façon métaphorique, par les lieux de la mémoire, du fantastique et de l'imagination, comme le souligne Chapman. D'une façon ou d'une autre, ces évasions se font selon les moyens des protagonistes et selon leur situation particulière. Ainsi, la grosse femme se sert de son imagination pour s'évader. De plus, ce besoin de fuite n'est pas le même pour tous. Certains le renient, comme Albertine; pour d'autres, en particulier les marginaux, il devient presque une question de survie.

2.3 Les types de marginalité

Nous croyons que le désir de fuite est proportionnel au niveau de marginalité d'un personnage donné; plus le degré de marginalité d'un personnage est élevé, plus forte sera son envie, ou son besoin, de quitter le territoire central. Dans l'œuvre de Tremblay, la figure du marginal est récurrente. Le personnage marginal entretient un rapport problématique avec l'espace; il en confronte constamment les frontières. L'établissement de frontières dans un

¹⁶⁸ « Le désir d'autres lieux prend différentes formes tout au long des *Chroniques*, certaines se traduisant littéralement par un parcours dans l'espace, mais plus souvent par des fuites métaphoriques, que ce soit par la mémoire ou l'imagination fantastique. » [Nous traduisons], Rosemary Chapman, *op. cit.*, p. 140.

espace imaginaire peut d'ailleurs jouer un rôle essentiel dans l'attribution d'un statut de marginalité. Pour Kenneth Meadwell, dans la construction de l'histoire, cette différenciation de l'autre sur une base spatiale prend sa source dans la tradition antique :

En fondant sa perception des autres sur l'écart systématique du marginal, l'historien met en œuvre des règles opératoires de la fabrication de l'autre. Ces dernières traduisent – suivant les normes grecques – les différences perçues chez l'autre, habitant à l'extérieur de la zone favorisée, et ce faisant, prétendent à l'universalité¹⁶⁹.

Il est donc aisé d'appliquer ce principe opératoire à la littérature contemporaine, considérant que nous avons affaire à deux constructions, l'histoire se basant sur des faits véridiques, la littérature, sur un substrat fictionnel.

Ceci dit, la différence physique d'une personne, perceptible par le regard, vient également jouer dans l'écart du marginal. Toujours selon Meadwell :

Dire le marginal, c'est le poser comme différent, comme l'autre séparé par la frontière; c'est poser qu'il existe deux espaces et que le marginal demeure hors de la zone privilégiée¹⁷⁰.

Cette frontière posée n'est pas seulement physique, elle est aussi abstraite; en d'autres mots, l'établissement d'une marginalité n'est pas toujours le résultat d'une frontière sensible. Le regard de ceux qui composent le territoire fait la différence et la marginalité de l'autre. C'est le cas de Céline qui parce qu'elle est naine, se pose comme différente des autres. Un troisième type de marginalité prend sa source dans le jugement d'autrui. Le code de convenance opéré par la population du territoire central traduit l'universalité qu'évoque Meadwell. Comme nous l'avons vu plus tôt, le non-respect de ce code entraîne une mise à distance par le jugement de la communauté, incarnée par « la rue ». Ainsi, les personnages des prostituées transgressent ce code en s'exposant dans les lieux publics, de par leur métier

¹⁶⁹ Kenneth W. Meadwell, *op cit.*, p. 164.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 163.

dont l'essence est le commerce de faveurs sexuelles. Rejetée par la communauté, cette pratique marginalise donc ces protagonistes en territoire central.

2.3.1 La marginalité spatiale

Dans l'établissement du territoire, les frontières viennent opérer la stigmatisation de ce qui lui est étranger. Gérard est le meilleur exemple de cette marginalité spatiale, lui qui dans le récit demeure sur la rue Dorion, au-delà du parc Lafontaine. Pour intégrer le territoire central, il doit d'abord traverser une frontière. Dans son cas, cette frontière est une marge; le parc Lafontaine, par son épaisseur et sa porosité, permet la rencontre avec Thérèse. Ici, ce n'est pas le regard de l'autre qui vient définir sa marginalité, mais bien son appartenance au territoire hors frontières, puisque seul le narrateur semble connaître l'origine extraterritoriale de Gérard¹⁷¹. L'espace vient donc définir son caractère « autre ».

D'autres personnages, bien qu'ils résident dans le territoire central, ont une origine différente. Une fois la frontière abolie par l'investissement du territoire central, les répercussions de cette origine autre se poursuivent toutefois. Par exemple, la grosse femme est originaire de la Saskatchewan; elle est donc, aux yeux de Florence, la mère des tricoteuses, étrangère à la famille de Victoire, ce qui apparaît problématique :

« Sa mère a été élevée dans le fin fond de la Saskatchewan par des Indiens Cris qui avaient jamais vu une montagne de leur vie pis qui pensaient que le monde se trouvait à quequ'part au creux de la main du Grand Manitou! La propre mère de la grosse femme a même longtemps pensé que la rivière Saskatchewan était la ligne de vie du Grand Manitou, c'est pas des farces! » « Moé, j'trouve ça beau. » « Moé, j'trouve ça ignorant, ma fille! J'emploie peut-être des fois les mêmes expressions que c'te femme-là mais viens jamais me dire que j'parle

¹⁷¹ D'ailleurs, le narrateur, bien qu'entretenant une relation de proximité avec les personnages, en sait souvent plus sur eux que les protagonistes eux-mêmes. Comme l'avance François Rochon : « C'est un narrateur omniscient, qui voit tout, perçoit tout, comprend tout, construit des analepses et des prolepses comme bon lui semble, allonge ou précipite le temps du récit, passe d'un lieu à un autre, d'un événement à un autre, d'une intériorité à une autre aussi. » François Rochon, « Fatalisme et merveilleux chez Michel Tremblay. Une lecture des *Chroniques du Plateau Mont-Royal* », *Voix et Images*, vol. 24, n° 2, hiver 1999, p. 375.

comme elle! » « C'est pourtant pour elle qu'on tricote... » « On est ben obligées, ça fait partie de... de nos arrangements! » (GF, p. 52-53)

Cette poésie ici évoquée par l'une des filles de Florence se rapproche pourtant de celle de Josaphat et s'inscrit dans la tradition du conte; pourtant, si l'évocation poétique du Grand Manitou semble une croyance d'« ignorant » pour la mère des tricoteuses, cette dernière apprécie pourtant les légendes de Josaphat :

De la fenêtre de sa salle à manger, au rez-de-chaussée, Florence avait écouté Josaphat-le-Violon raconter son histoire. Quand il eut fini, il lui fit un galant salut auquel elle répondit par un sourire complice. (GF, p. 294)

Il est vrai que Josaphat et les tricoteuses ont la même origine rurale; ils viennent tous de Duhamel, ce lieu évoqué lié au passé. De plus, l'appartenance de la grosse femme à la famille de Victoire en est une d'alliance et non de filiation, comme le souligne Georges-André Vachon :

C'est par le mariage, et pour ainsi dire parachutée, qu'elle a fait son entrée dans cette tribu dont les racines sont à Duhamel, pays faiblement réel lui aussi, irréel et vide comme peuvent l'être, pour des Montréalais, les plaines de l'Ouest canadien¹⁷².

Sa présence est tolérée, mais la grosse femme n'est pas nécessairement acceptée d'emblée. Son origine en fait donc un personnage relativement marginal. Qui plus est, sa grossesse tardive suscite le jugement de « la rue », la grosse femme étant trop « vieille » pour avoir des enfants (elle l'aurait donc fait par « plaisir », alors que les amis de Gabriel croient qu'il a mis sa femme enceinte pour éviter d'aller à la guerre). Cette grossesse est donc doublement fautive : elle doit être cachée, car le code de convenance dicte aux femmes de dissimuler leur ventre, et elle prend sa source dans un acte sexuel non nécessaire, donc un acte péché.

¹⁷² Georges-André Vachon, « L'enfant de la Grosse Femme », Gilbert David et Pierre Lavoie [éd.], *Le monde de Michel Tremblay. Des Belles-Sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu et Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 301.

Si *La grosse femme d'à côté est enceinte* est un roman urbain, la culture rurale reste en filigrane tout au long du récit. Victoire et Marie-Louise en sont deux représentantes privilégiées; chez elles se manifeste notamment un sentiment d'étouffement provoqué par la ville qui engendre une inadéquation entre leur passé rural et leur présent urbain. Lors d'une promenade au parc Lafontaine, Victoire avoue à son fils Édouard son inconfort face à la ville : « Ça fait quarante-cinq ans que chus prisonnière d'la grande ville pis j'me sus jamais habituée! » (GF, p. 238) Marie-Louise, qui est le symbole même de l'immobilisme et du silence, ne va pas jusqu'à explicitement avouer son malheur, mais le narrateur nous en donne un aperçu :

Marie-Louise avait été coupée de son village et transplantée dans cette rue étrangère où elle savait qu'elle n'arriverait jamais à se faire des racines. Et comme une plante mal transplantée, Marie-Louise se mourait à sa fenêtre, de peur, d'ennui. Elle était la totale immobilité dans ce maelstrom de passions, de joies, de cris, de farces, de tragédies, d'amours, de pleurs, de rire et la rue Fabre l'étouffait comme une chape d'asphalte. (GF, p. 212)

L'espace de la ville, symbolisé par la rue Fabre, pèse sur elle à un point tel qu'elle est incapable d'interagir avec le monde qui l'entoure, ce qui la marginalise des habitants de la rue. Le parallèle avec Victoire est notable, cette dernière s'étant enfermée entre les murs de l'appartement deux années durant, bien qu'elle demeure en apparence plus sociable que Marie-Louise. Ces deux femmes sont donc également marginalisées par leur origine, mais elles vivent cette marginalité à différents degrés.

2.3.2 La marginalité d'état

L'origine spatiale n'est pas le seul indicatif d'une forme de marginalité donnée; un trait physique, une orientation sexuelle hors norme ou une activité professionnelle condamnable sont autant de signes permettant à la population du territoire central d'attribuer à un individu une forme de marginalité. Le cas des tricoteuses est particulier, car ce n'est pas la population du territoire central qui leur attribue cette marginalité, puisque bon nombre d'entre eux n'ont pas même connaissance de leur existence. C'est le récit lui-même qui les marginalise, par leur

nature fantastique – nous l'apprenons par le narrateur – et par leur origine rurale. Les tricoteuses ont toujours habité dans la maison voisine à celle de Victoire – qui après le mariage s'est déracinée de son Duhamel natal pour venir s'établir à la ville –, et elles sont plus ou moins des fantômes, ce qui en fait des personnages qui s'inscrivent dans le réalisme magique. Selon André Brochu, ce procédé littéraire opère une mise à distance du réel :

Le réalisme magique, tout en prenant en charge de façon très détaillée le réel, y introduit des éléments de merveilleux qui lui sont étrangers et qui le rendent étranger, qui « enchantent » sans doute le quotidien mais qui le discréditent comme réel¹⁷³.

Dans le cas qui nous intéresse, les tricoteuses habitent un lieu spécifique propre au territoire réel du récit, puisque leur maison de la rue Fabre est perceptible par tous les protagonistes, mais elles appartiennent à une marge imaginaire, puisqu'elles sont invisibles pour la majorité. Elles ne sont pas des personnages comme les autres, et contrairement aux autres protagonistes, leur destinée est figée dans le temps. Elles se rapprochent du narrateur en ce qu'elles commentent les actions des personnages, mais leurs actions ont tout de même une incidence sur les événements du récit, puisque ces femmes tricotent les naissances et les morts. Ainsi, selon Brochu :

Elles sont non-centre du point de vue de la sphère humaine (où elles ne sont pas même visibles) et centre dans la sphère surnaturelle (d'où provient leur pouvoir sur les humains). Elles ont l'insignifiance de ce qui socialement ne compte pas (ne sont-elles pas des vieilles filles?) et pourtant, elles tiennent dans leurs mains le fil de la vie¹⁷⁴.

À la fois « à côté » et essentielles au récit, elles n'ont qu'une seule fonction, celle de tricoter des pattes de bébés pour les naissances et les morts à venir. Comme le souligne Brochu, elles sont un centre – ne sont-elles pas également les énonciatrices du titre, celles pour qui la grosse femme habite « à côté » – mais un centre différent, puisque leur monde est alternatif, il est dans une autre dimension.

¹⁷³ André Brochu, *op. cit.*, p. 32.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 149-150.

D'un point de vue textuel, les tricoteuses sont également marginales dans le texte, en d'autres mots, elles l'encadrent. Comme le souligne André Brochu : « [Elles] sont présentes dès les premières lignes du premier roman et reparaissent jusqu'à sa dernière page. Elles sont l'alpha et l'oméga du texte¹⁷⁵ », formant donc littéralement la périphérie du texte. Gabriel Zoran, dans son étude sur l'espace dans les récits narratifs, pose trois niveaux de structure de l'espace. Un premier, topographique, qui s'intéresse à la cartographie même des espaces du récit, un second, qui s'intéresse aux relations et aux parcours dans l'espace, et un troisième qui s'attarde à la structure textuelle, à la façon dont est écrit un texte :

This level encompasses the structure which is imposed on space by the fact that it is formed within the verbal text. It should be emphasized that the structure under discussion is not that of the text itself as a verbal medium, nor that of its linguistic materials, but rather an organization of the reconstructed world¹⁷⁶.

D'ailleurs, tous les segments du roman *La grosse femme d'à côté est enceinte* sont présentés, tel que le souligne Richard Duchaine, selon un « cloisonnement narratologique [...] puisque le découpage même du discours (chaque chapitre ne décrit qu'un seul lieu) empêche toute interrelation entre les espaces¹⁷⁷ », ce qui participe d'ailleurs à la fragmentation de l'espace textuel à l'intérieur du roman. L'enchaînement des segments offre, à l'intérieur du texte, une multitude de frontières qui organisent le récit. L'ouverture et la fermeture du roman n'y font pas exception. L'ordre et surtout la position des segments qui encadrent le récit ont une signification narratologique et placent les tricoteuses à la frontière textuelle du roman.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 146.

¹⁷⁶ « Ce niveau englobe la structure imposée à l'espace du fait qu'elle est composée à même la forme verbale du texte. Il faut toutefois insister sur le fait que cette structure n'est pas celle du texte à titre de médium verbal, ni celle du matériau linguistique, mais bien celle d'une organisation du monde reconstruit. » [Nous traduisons], Gabriel Zoran, « Towards a Theory of Space in Narrative », *Poetics Today*, vol. 5, n° 1, 1984, p. 319.

¹⁷⁷ Richard Duchaine, *op. cit.*, p. 42-43.

2.3.2.1 Le handicap physique

Dans *Le cahier noir*, nulle question de fantastique; toutefois le personnage principal vit une marginalité bien visible : elle est naine. Cette marginalité est particulièrement pénible pour Céline lorsqu'elle est confrontée au regard des autres :

Je me suis revue enfant, à l'école, quand une religieuse, sœur Marie-de-l'Incarnation ou sœur Joseph-d'Armathie en particulier, qui m'avaient prise en grippe, me demandait d'aller au tableau noir résoudre un problème de mathématique ou accorder un verbe. L'angoisse. La peur. La certitude de monter à l'échafaud : que je résolve le problème ou non, que j'accorde bien le verbe ou pas, je savais que mes camarades de classe allaient rire. Discrètement dans le cas de mes amies, moins pour celles qui ne le prenaient pas d'être supplantées par une naine [...] et qui se rabattaient sur mes défauts physiques faute de pouvoir le faire sur mes capacités intellectuelles. (CN, p. 87)

Cette différence provoque la moquerie et le rire de ses camarades, et ce peu importe la performance de Céline dans l'exécution des tâches scolaires. Elle soupçonne ses professeurs de mettre en évidence son handicap en écrivant les problèmes à résoudre hors de la portée physique de Céline :

En chemin, je me disais qu'on m'imposait ça par pure méchanceté, pour faire diversion, pour détendre l'atmosphère trop léthargique ou pas assez studieuse de la classe [...] Pure paranoïa d'enfant qui se sait différent? Peut-être. Pas sûr. Parce que l'époque se prêtait bien à ce genre de sadisme. Ma conviction d'avoir à payer pour un péché dont j'ignorais la nature commis par quelqu'un que je connaissais pas quelque part dans le monde me vient probablement de ces religieuses confites dans leur ignorance qui traitaient toute différence, tout écart à leur vision de la normalité par le mépris et le sadisme. (CN, p. 87-88)

Céline se sent donc ostracisée, volontairement mise sur la sellette par ses détracteurs, c'est-à-dire les religieuses qui lui enseignent. Ces religieuses sont intolérantes à la différence, une différence à laquelle Céline n'est pour rien. Tout au long de sa jeunesse elle s'est sentie différente des autres, sans nécessairement pouvoir, ou vouloir, y changer quelque chose. Les choses commencent à changer pour elle lorsqu'elle postule au restaurant le Sélect, là où son patron avait d'abord hésité avant de l'engager, étant donné sa petite taille :

« Engagez-moi malgré ça. Je vous jure que je peux être bonne malgré ça. Que je peux me déplacer vite malgré mes jambes courtes, porter des plats malgré mes petits bras ridicules. » (En effet, aucun client n'a jamais eu à se plaindre de moi depuis deux ans, bien au contraire, *malgré*¹⁷⁸.) (CN, p. 70)

Cet événement, bien antérieur à la rédaction du journal et à l'action du récit, est pour Céline le premier pas vers la liberté. Comme nous le verrons, il ne sera pas le dernier.

2.3.2.2 Une féminité masculine

Édouard, une des figures centrales des *Chroniques*, est également la figure du marginal la plus complexe et la plus ambivalente de tous les personnages de Tremblay. Il est d'abord marginalisé par son homosexualité qu'il ne peut dévoiler au grand jour. Sans jamais en parler ouvertement, cette homosexualité doit être cachée; elle s'incarne toutefois par une féminisation et se dévoile par bribes, souvent de façon voilée, selon le contexte. D'ailleurs, selon Rosemary Chapman : « Édouard's role on the Plateau, and his role at the shoe shop which he manages in the western part of the city, are all represented as roles dictated by the context of family, *quartier* or workplace¹⁷⁹ ». Ainsi, selon le lieu où il évolue, il doit modifier son comportement. Puisqu'il travaille dans l'Ouest de la ville, il doit parler anglais. À la maison, sa liberté d'action est également réduite, n'ayant pas de véritable rôle dans la famille. Toutefois, selon André Brochu : « c'est dans la mesure où il laisse libre cours à la part féminine de sa personnalité qu'il est actif, dynamique¹⁸⁰ ». À la maison, il laisse parfois transparaître cette facette féminine de sa personnalité, se jouant ainsi des rôles stéréotypés prescrits à l'époque. Ainsi, le matin du 2 mai 1942, il prépare avec une énergie surprenante le petit déjeuner pour la famille, riche en victuailles en ces temps de guerre :

Il avait pris la pinte de lait, était revenu vers la table : « Je suis la Fée des Étoiles et le Père Noël est mon fournisseur en œufs, en crème, en pain, en sucre et en

¹⁷⁸ En italique dans le texte.

¹⁷⁹ « Le rôle que joue Édouard sur le Plateau, de même que celui qu'il tient comme gérant dans la partie ouest de la ville sont présentés comme des rôles dictés par le contexte familial, du quartier ou du lieu de travail. » [Nous traduisons], Rosemary Chapman, *op. cit.*, p. 138-139. En français et en italique dans le texte.

¹⁸⁰ André Brochu, *op. cit.*, p. 178.

viande. Mais demandez-moé pas c'qu'y faut que j'y fasse en retour, votre déjeuner passerait pas! » (GF, p. 48)

Son identification à la Fée des étoiles, et non au Père Noël, est bien sûr révélatrice, et Édouard laisse sous-entendre que les faveurs qu'il accorde au dit Père Noël sont potentiellement choquantes, ce qui en laisse supposer la nature sexuelle. L'activité de préparation du déjeuner, typiquement tenue par les femmes, se déroule en grande partie dans la cuisine, univers normalement clos et féminin¹⁸¹. C'est donc dire que c'est en incarnant un personnage efféminé, forgé pour les besoins de la cause, qu'Édouard participe à la vie de famille, lui qui en demeure généralement en retrait. En effet, même sa place à la table familiale est représentative de son statut au sein de la famille :

Quant à Édouard, sa place officielle se trouvait juste en face de sa mère mais il s'amusait souvent à changer, passant du camp d'Albertine à celui de la grosse femme, s'emparant même parfois de la place de Paul au grand désespoir de sa sœur qui lui criait : « Quand t'auras femme pis enfants, t'auras droit à un bout de table! En attendant, partage la craque avec moman! » (GF, p. 43)

N'ayant pas de famille à lui, Édouard est considéré inutile au sein de la famille, donc marginalisé. Cette absence de statut matrimonial le soumet au silence et à l'inaction. Elle lui donne toutefois la liberté de changer de camp, mais cette liberté est vite muselée par la loi patriarcale – la seule qui soit respectée dans cette famille presque sans homme, Paul étant parti à la guerre et Gabriel étant décrit comme un homme mou – selon laquelle seuls les pères de famille ont accès à un bout de table. C'est Albertine qui mène la vie domestique; Victoire, quant à elle représente une autorité sans véritable pouvoir. Ainsi, Édouard doit se contenter de la « craque », position anonyme et indésirable, tout comme sa mère Victoire qui est également mal intégrée à la vie fonctionnelle de la famille. Cette propension à mener une double vie – homme de jour et femme de soir – mènera d'ailleurs à son expulsion de la famille.

¹⁸¹ Dans son étude, Marie-Béatrice Samzun divise l'univers tremblayen en trois segments; « l'un clos avec l'univers féminin de la cuisine, et celui masculin de la taverne, l'autre ouvert avec les trajets de l'esseulé et avec ceux des cortèges qui, en déambulant à travers le quartier, dans chacun des tomes des *Chroniques*, inventorient taxinomiquement les lieux où vivre. Le troisième, enfin, marginal », Marie-Béatrice Samzun, *op. cit.*, p. 204.

Dans *Le cahier noir*, Édouard est également marginalisé parce qu'il n'a pas totalement intégré le monde de la *Main*. Comme le dit Jean-le-Décollé à Céline à propos d'Édouard : « La Duchesse [...] n'est pas une vraie créature de la *Main* parce qu'elle gagne sa vie ailleurs, parce qu'elle vend des chaussures sur le Plateau-Mont-Royal pendant la journée. » (CN, p. 223) La Duchesse n'occupe pas le même métier que ses « amis », tous prostitués travestis; elle « ne “travaille” pas et donc peut se permettre de circuler à son aise » (CN, p. 221) sur la *Main*, de la même façon qu'Édouard, dans son identité masculine, navigue autour de la table familiale sans appartenance véritable. Cette double identité fait d'Édouard un être ambivalent, marginal partout; il n'a pas de centre, contrairement à la grosse femme ou aux tricoteuses qui bénéficient d'un centre décentré, – un centre en périphérie du centre –, le titre du roman pour l'une, une marge fantastique pour les autres. Même sur la *Main*, où il laisse cours à sa personnalité féminine, il n'arrive pas à complètement intégrer ce monde, car il n'est pas, à l'instar des autres créatures de la *Main*, un prostitué.

2.3.3 La marginalité sociale : la prostitution

Chez Tremblay, le personnage du prostitué est la figure marginale par excellence. Présente dans les deux romans, cette figure est féminine dans *La grosse femme d'à côté est enceinte* et masculine (bien que travestie) dans *Le cahier noir*. Nous nous attardons principalement à ces figures présentes dans le premier roman. Ces personnages subissent une forme de ségrégation, pratiquant un métier jugé impie selon le code de convenance puisqu'il met en lumière une sexualité basée sur le plaisir, non sur la procréation. Les personnages de Béatrice et Mercedes, deux prostituées qui opèrent leur commerce au coin des rues Gilford et Fabre, au cœur du territoire central, sont victimes du jugement de « la rue ». Les voisins de Mercedes avaient d'ailleurs tenté de la faire expulser de l'immeuble; tous, sauf Béatrice, qui vient rapidement la rejoindre dans sa pratique. Seul le sens des affaires de Marie-Sylvia empêche cette dernière de les expulser de son commerce, car comme elle le dit si bien : « Si c'tait pas des si bonnes clientes, ça fait longtemps que j'aurais farmé ma porte à ces guidounes-là, moé! » (GF, p. 63)

Si la prostitution est condamnable selon le code de convenance opéré par le territoire central, elle est en contrepartie, selon André Brochu, une forme d'émancipation féminine :

La libération pour la femme, dans ce milieu et à cette époque, prend presque fatalement la forme de la prostitution. Les frustrées rejettent les prostituées, mais les femmes fortes, comme Victoire ou Rita Guérin, sont indulgentes, compréhensives pour elles et les préfèrent aux femmes frustrées¹⁸².

Donc, pour les femmes fortes, le jugement est moindre; c'est le cas également pour d'autres personnages marginalisés comme Édouard, qui ne s'offense nullement de la nature du travail de Béatrice et qui la considère comme tout autre commerçant du quartier :

« Comment va le petit commerce, mam'zelle Betty? » Aucune agressivité ne pointait dans sa voix, aucune critique ne se sentait ni même aucune ironie : il avait demandé cela comme on demanderait à un boucher comment vont les affaires ou à un cordonnier si ses clients usent bien leurs souliers. (GF, p. 62)

Tel que mentionné plus tôt, Victoire est également de ces personnages qui refusent de juger ses deux voisines. À son retour du parc Lafontaine, elle les invite à se joindre au souper familial, non sans choquer Albertine qui refuse de servir Mercedes et Béatrice :

« Moman, vous allez pas m'obliger à donner à manger à ces deux créatures-là! J'en ai assez enduré, aujourd'hui, y m'semble! S'il vous plaît, faites-moé pas ça! » Elle avait tendu la louche à sa mère. « Sarvez-les, vous! » Victoire s'était emparée de la louche d'une main ferme et décidée. « Y'est temps qu'on m'demande quequ'chose, ici-dedans! J'commençais à prendre racine dans ma chaise barçante! Mais j't'avartis, si j'sers la visite, j'sers tout le monde! » (GF, 275-276)

L'autorité de Victoire prend le dessus sur l'entêtement d'Albertine, ce qui pousse la vieille femme à participer à la vie familiale, elle qui en temps normal est mise à l'écart. Si Albertine s'objecte à la présence des prostituées et se ferme à cette possibilité, Victoire, elle, cautionne leur présence par l'action. Albertine, soumise au territoire central, est donc sous le joug de son code de convenance qu'elle respecte à la lettre. Elle tente de préserver, en vain, la

¹⁸² André Brochu, *op. cit.*, p. 171-172.

distance entre elle et les prostituées, et leur présence à la table familiale lui cause un profond inconfort.

Les personnages des prostituées sont également mis à distance par une nomination floue. Jamais on ne connaît (tout comme les personnages de la famille de Victoire) le nom de famille de Béatrice, ni on ne saura hors de tout doute celui de Mercedes. Lorsque Béatrice est abordée par Mercedes dans le tramway, son identité véritable reste inconnue :

« Moé, c'est Mercedes, Mercedes Benz. » Béatrice l'avait regardée à la dérobée.
« C'pas vot'vrai nom, ça! Ça se peut pas un nom de même! » [...] « Non, mon vrai nom, y'est trop niaiseux. » (GF, p. 26-27)

André Brochu explique ce flottement identitaire, dépourvu de patronyme, par un pseudonymat nécessaire à la pratique du métier combiné à une proximité engendrée par une vague appartenance à la famille de Victoire :

Leur identité flotte donc entre une ineptie à saveur locale, qu'il faut cacher, et une surcharge ridicule, celle des noms de guerre, que le narrateur s'abstient d'évoquer couramment; car il présente les personnages de l'intérieur, dans leur vérité immédiate et quotidienne, comme si Mercedes et Béatrice faisaient partie de la famille. Effectivement, elles se retrouveront, ce soir-là, à la table familiale, invitées par Victoire¹⁸³.

En effet, le fait qu'elles n'aient pas de patronyme les rapproche de la famille de Victoire, également dépourvue de nom de famille. Néanmoins, ces deux personnages habitent au cœur du Plateau Montréal, et leur différence dérange. Ainsi, bien que le narrateur présente les deux personnages de l'intérieur – il utilise toujours le prénom de Béatrice – elles restent pour les autres marginales par leur noms farfelus, devant s'inventer une identité autre. Pour Béatrice, cette identité est celle de « Betty Bird », nom que Mercedes trouve « ben catchy » (GF, p. 27) et auquel elle fera toujours référence. C'est également le cas pour Ti-Lou qui est « malgré sa

¹⁸³ *Ibid.*, p. 152-153.

position périphérique dans le récit, [...] une autre figure remarquable des *Chroniques*¹⁸⁴ », mais de qui nous n'apprenons jamais le véritable nom.

La marginalité est donc toujours en lien avec le territoire central : sa géographie, ses habitants, son code de convenance. Dans le cas de Gérard, sa marginalité est posée de façon claire : il provient et habite le territoire hors frontières et n'appartient pas au centre. Le cas de Victoire et de Marie-Louise montre une sorte d'inadéquation entre la culture rurale et la culture urbaine du territoire central; ces deux femmes se sentent prisonnières de la ville. Pour la grosse femme, son origine extraterritoriale et une filiation sur la base du mariage empêchent sa pleine appartenance au territoire central, entre autres parce qu'elle traîne avec elle un substrat culturel qui demeure étranger aux personnages du territoire central, celui des légendes de sa mère à propos du Grand Manitou. La culture rurale du Duhamel trouve quant à elle sa pleine légitimité, mais demeure, nous le verrons plus tard, une véritable marge fabuleuse insérée dans le réel urbain. Elle est également incarnée par les tricoteuses qui demeurent en retrait par leur nature fantastique et qui, à ce titre, s'inscrivent dans la magie fabuleuse des contes de Josaphat.

Nous l'avons vu, le territoire central opère un code de convenance pourvu de valeurs qui juge les actions des personnages. Ce code maintenu par la communauté, à laquelle on réfère par « la rue », mais qui s'étend à la population du territoire central, rejette la sexualité hors normes – c'est-à-dire hors mariage. La prostitution et l'homosexualité n'ont donc pas leur place dans le territoire central. Même la manifestation de la sexualité, la grossesse, est préférablement cachée, et doit également répondre à un seul but, la procréation. Certes, elle demeure un péché nécessaire, et doit se faire selon des règles plus ou moins strictes, excluant, comme nous l'avons vu, qu'une femme de quarante ans mette au monde un autre bébé. En territoire central, lorsqu'un personnage enfreint ce code, il est automatiquement jugé. Comme le souligne Meadwell, les règles opératoires qui « prétendent à l'universalité¹⁸⁵ » posent le différent, ou celui qui ne respecte pas ces règles, en marginal. C'est ce qui arrive à la grosse femme, jugée par Albertine qui prend appui sur le code maintenu par la communauté (« c'que

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 168.

¹⁸⁵ Kenneth W. Meadwell, *op. cit.*, p. 164.

le monde disent [...] su'a rue» [GF, p. 194]), ainsi qu'à Mercedes, Béatrice et Ti-Lou, et ultimement Édouard, qui n'a pas de famille bien à lui (il n'a pas d'enfants) et qui vit une double existence, qui se veut conforme sur le Plateau et sulfureuse sur la *Main*.

Le cas de Céline est unique. Géographiquement, elle appartient au territoire central (l'appartement de ses parents est situé sur le Plateau Mont-Royal, bien que nous n'en apprenions jamais la situation géographique exacte) et n'a pratiquement aucune sexualité – elle a d'ailleurs l'aspect d'un enfant par sa petite taille. Toutefois, c'est par le regard des autres qu'elle est marginalisée, parce qu'elle est naine, et donc attire la raillerie de ses camarades de classe et provoque la honte de sa mère. Céline suggère toutefois que ses professeures – toutes des religieuses – s'acharnent sur elle pour exorciser un péché inconnu, mais certes, parce qu'elles sont intolérantes à la différence notable du physique de Céline.

Pour ces marginaux, la seule issue possible est le déplacement, physique ou métaphorique, vers des lieux autres, des mondes parallèles qui ne sont accessibles que par la traversée des frontières. Vivant en inadéquation avec le territoire central, ils ont le désir d'échapper à son caractère aliénant. Ces lieux privilégiés, que nous avons identifiés comme étant les marges, offrent refuge aux personnages. Nous allons maintenant voir comment s'articulent les parcours des personnages à travers les frontières et les marges.

2.4 La traversée des frontières

La fuite du territoire central implique l'investissement d'une marge, qui souvent nécessite la traversée d'une frontière. Cette traversée produit chez la plupart des personnages un changement d'attitude ou de perception. Pour les marginaux, cette fuite est nécessaire et les déplacements dans l'espace engendrent des changements irréversibles qui façonnent leur destinée. Pour d'autres personnages moins marginaux, comme les femmes enceintes de la rue, Victoire ou la grosse femme, la traversée des frontières ne se fait que d'un degré à la fois, permettant l'évasion vers un et parfois deux espaces marginaux mais impliquant nécessairement un retour relativement rapide vers le territoire central. L'évasion par le rêve

se produit par l'entremise des figures de l'écrit telles la littérature, ou encore par des lieux imaginaires. L'évasion physique se fait vers des lieux en périphérie du territoire central, lieux qui libèrent les tabous et permettent les rencontres.

2.4.1 L'évasion par le rêve. La marge des figures de l'écrit et de l'imaginaire

Dans le roman *La grosse femme d'à côté est enceinte*, le personnage de la grosse femme est celle qui a le plus souvent recours à la rêverie, puisqu'elle est immobilisée par son obésité. Les traversées du réel à l'imaginaire impliquent un retour rapide à la réalité, malgré l'intimité que lui procure sa chambre. La porte, tel que nous l'avons mentionné plus tôt, est cette frontière qui permet à la grosse femme de rêver, et qui cloisonne le lieu privé afin qu'elle puisse s'adonner à l'une de ses rêveries, la lecture de romans français à l'Index ou des voyages imaginaires au Mexique. Une fois cette porte ouverte, par Albertine par exemple, les rêveries cessent, et la grosse femme replonge dans son quotidien. Lorsque Albertine passe la porte, elle abolit l'espace imaginaire que se crée la grosse femme. Fermée, la porte est donc protectrice d'un monde inventé. Aussi, un regard à travers la fenêtre permet à la grosse femme de quitter métaphoriquement sa chambre; ce regard porté vers le ciel lui fait voir Acapulco.

Lorsque Marie-Louise traverse la porte et s'assoit sur son balcon, elle peut enfin se permettre d'échapper à sa vie morne derrière sa fenêtre, cachée par son rideau. En temps normal, elle observe ce qui se produit sur la rue. Mais le soir du 2 mai 1942, Marie-Louise se joint à son mari Léopold, assis sur le balcon de l'appartement :

La porte s'ouvrit discrètement derrière lui. Il l'entendit mais ne se tourna pas. Marie-Louise lui parla très bas comme si ce qu'elle lui disait avait été un secret. Ou un aveu. « Va chercher la chaise barçante, Léopold. Y fait trop chaud dans le salon. » (GF, p. 314)

La porte a pour la grosse femme deux fonctions : elle l'isole du monde extérieur, ce qui lui permet de rêver, mais aussi, la porte lui rappelle son emprisonnement. Lorsque Marie-Louise

est à l'intérieur, la porte n'a pour elle que la seconde fonction, celle de l'enfermement. La fenêtre a pour elle plutôt une fonction de protection. Lorsqu'elle regarde par la fenêtre, elle voit la rue et ses habitants, non pas un lieu idyllique.

En traversant la porte, Marie-Louise échappe à son monde et plonge dans la marge des figures de l'écrit incarnée par les contes et des chansons, puisque à ce moment-là, sur le balcon de l'appartement de la famille de Victoire, Josaphat fait sonner son violon et la grosse femme chante des airs qui rappellent la campagne : « De l'autre côté de la rue, sans s'en rendre compte, Marie-Louise Brassard avait posé la main sur celle de son mari. "Ça me rappelle chez nous! J'ai pus l'impression d'être en cage!" » (GF, p. 327) Son aliénation engendrée par la ville s'évanouit soudainement. De cette figure de l'écrit, la littérature orale, elle est transportée dans un lieu évoqué, celui de la campagne. Un autre changement s'effectue : elle touche son mari, chose rare dans ce couple, qui depuis leur horrible nuit de noces, évite tout contact physique, en particulier Marie-Louise qui est dégoûtée par son mari. D'ailleurs, quelques minutes avant sa sortie sur le balcon, elle refuse d'abord l'invitation de Léopold à venir prendre l'air et le repousse également lors d'une tentative de rapprochement de la part de ce dernier :

Léopold posa une main sur l'épaule de sa femme. « Le bébé a-tu grouillé, aujourd'hui? » Marie-Louise se dégagea comme si elle avait été touchée par un animal dégoûtant. « S'il vous plaît, touche-moé pas, Léopold! Tu sens l'imprimerie... » (GF, p. 309)

Chez elle donc, il y a un changement notable d'attitude une fois la frontière de la porte franchie. En intégrant la marge des figures de l'écrit opérée par les chants et les contes, elle s'évade de son quotidien morose. Cette marge la pousse également à se rapprocher de Léopold. La marge fait donc tomber le code de convenance qui ne favorise pas les rapports affectifs en public.

La magie de cette marge opère non seulement sur Marie-Louise, mais sur toutes les femmes de la rue. La musique de Josaphat et le chant de la grosse femme engendrent la

traversée des frontières comme la porte, le balcon, et même la rue, pour plusieurs d'entre elles :

Rita Guérin et ses trois filles enceintes étaient descendues de leur balcon, suivies de Pierrette, et étaient venues s'asseoir dans les marches de l'escalier. Claire Lemieux, abandonnant sa grosse baleine blanche de mari à sa bière et à ses chips, était venue les rejoindre. Marie-Sylvia avait collé son petit papier disant « Fermé jusqu'à 7 heures, demain matin » dans sa vitrine et avait traversé la rue dans sa robe du samedi maintenant défraîchie. Et tout à coup, après *Heure exquise* que tout le monde avait chanté en cœur en se balançant de gauche à droite, la grosse femme se pencha par-dessus la rampe du balcon. « Montez! Montez! V'nez jaser! » [...]. La dernière à bouger fut Marie-Louise Brassard qui avait commencé par faire signe qu'elle ne voulait pas quitter son balcon, allant même jusqu'à se lever pour entrer dans sa maison. Mais lorsque la grosse femme s'adressa directement à elle (« V'nez, vous aussi, madame Brassard, on se connaît pas encore... »), elle fut bien obligée d'obéir. Mais elle traversa quand même la rue en essayant de dissimuler sa grossesse sous une veste de laine qu'elle portait sur son bras. Discrètement, le balcon se vida pour laisser la place aux femmes enceintes. (GF, p. 327-328)

Cette marge remplit ici un rôle de rassembleur. Ces femmes effectuent toutes une traversée pour venir se joindre à la grosse femme. Cette dernière a d'ailleurs quitté sa chambre après plusieurs semaines de séquestration; Marie-Louise descend de son balcon, ainsi que les filles de Rita Guérin. Également, les barrières de la bienséance tombent, et le code de convenance dictant aux femmes de cacher leur grossesse et, surtout, de ne pas en parler, perd son emprise pour bon nombre d'entre elles, sauf peut-être pour Marie-Louise qui tente encore de cacher son ventre gros. La grosse femme, symbole suprême de la maternité mais dont le rôle est maintenu tout au long du roman à sa plus simple expression, la grossesse, (nous en avons eu un aperçu avec le rapport qu'elle entretient avec son fils Richard dont l'affection maternelle lui est interdite), peut enfin tenir un rôle dynamique de mère, éduquant toutes ces femmes enceintes qui ne savent pas ce qui les attend, la plupart d'entre elles étant à leur première grossesse.

Ainsi, une figure de l'écrit rassemble les protagonistes autour de la grosse femme, fait tomber les tabous et permet les rapprochements, ce qui en temps normal n'a pas lieu. Parler de la grossesse – nous l'avons vu avec le cas de Marie-Louise – est normalement évité,

puisque parler de sexualité n'est pas conforme au code de convenance. Une fois transportés hors du territoire central, les personnages sont moins sujets au code de convenance. Cette évasion qui nécessite d'abord la traversée d'une frontière (porte, balcon, rue) est d'abord et avant tout métaphorique. Dans d'autres cas, les personnages se déplacent physiquement vers des lieux privilégiés, comme le parc Lafontaine, où des phénomènes semblables ont cours.

2.4.2 L'évasion dans la marge géographique : le parc Lafontaine

Certaines instances du récit semblent privilégiées chez Tremblay. Si l'imaginaire engendré par les figures de l'écrit fait oublier les malheurs de la vie quotidienne, certains lieux urbains exercent un pouvoir sur les protagonistes. Comme le note Yannick Resch :

Ce qui est peut-être le plus évident dans ce rapport imaginaire heureux [entre Tremblay et] la ville c'est la façon dont celle-ci à travers certains lieux entraîne une rêverie spécifique : le métro dans *C'est à ton tour Laura Cadieux*, le parc dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*. L'écrivain a bien senti le pouvoir de transformation que peuvent engendrer certains lieux. Ainsi dans le Parc Lafontaine, il imagine tous ses personnages à la fin d'une journée, chacun traversé d'une expérience, chacun porteur d'un secret, enrichi et comme métamorphosé par ce lieu¹⁸⁶.

La visite du parc Lafontaine est en effet le moment clé de ce roman et engendre des changements de comportement chez certains personnages. Chez Victoire, nous assistons à un changement dynamique et positif. À la fin de leur promenade, alors qu'elle annonce à son fils qu'elle va lui montrer le lieu de sa conception, Édouard note de profondes modifications chez sa mère à mesure qu'elle pénètre dans la marge :

Édouard l'écoutait, les mains derrière le dos. Il sentait que sa mère n'avait plus besoin de lui pour marcher. Elle le précédait de deux ou trois pas, se tournait parfois pour lui parler, l'attendait puis repartait trop vite. Une autre femme. (GF, p. 237)

¹⁸⁶ Yannick Resch, « Montréal dans l'imaginaire des écrivains québécois », *Études canadiennes / Canadian Studies. Revue interdisciplinaire des études canadiennes en France*, n° 19, décembre 1985, p. 146-147.

La promenade au parc Lafontaine change le comportement de Victoire qui devient plus vaillante, plus rapide. Ce moment est également propice à l'introspection; il procure à Victoire un lieu de voyage intérieur à travers son passé. Elle raconte alors en détails un épisode cocasse, voire heureux, de sa vie, lors de cette journée d'inauguration de la première gondole du grand lac, journée qui avait fini en queue de poisson lorsque la dite gondole piqua du nez au fond du lac. Dans son discours, le parc Lafontaine se transforme en un lieu rural : « Tu te serais pensé en pleine campagne, c'est pas mêlant! Su'l'bord du lac, là, quand tu fermais les yeux... » (GF, p. 237) Il devient donc un lieu évoqué où le présent et le passé s'entrecroisent. Édouard a, quant à lui, un rôle de simple spectateur, n'intervenant nullement dans le monologue de sa mère. Victoire lui montre également le lieu où il a été conçu, ce qui met à jour la sexualité de la vieille femme, chose fort étonnante si nous prenons en considération le code de convenance voulant qu'on évite tout sujet relié à la sexualité, code que respecte normalement Victoire, n'ayant jamais informé ses enfants des « mystères de la vie ».

Pour Richard, le parc Lafontaine offre également un lieu privilégié à son éveil sexuel. Chassé du groupe d'enfants, il se retrouve seul avec ses pensées.

Une douce chaleur s'était emparée de lui pendant qu'il rêvait, heureux, vengeur, pourfendeur du Mal, réceptacle du Bien, digne des Saints les plus Méritants et des Soldats les plus Braves, mais il se rendit compte à sa grande honte qu'une érection l'avait surpris au milieu de ses élucubrations et qu'un liquide chaud et collant mouillait sa culotte. Sa première éjaculation. Et il comprit enfin ce que l'immobilité des tortues pouvait avoir de gratifiant. (GF, p. 137)

C'est lors de ses rêveries de vengeance envers son frère que cette première expérience se produit. Suite à cet incident, il rencontre Mercedes, qu'il juge d'abord, mais qui le renseigne pourtant sur sa sexualité. Ainsi, tout comme la grosse femme avec les autres femmes enceintes de la rue, Mercedes tient ici un rôle d'éducatrice. Pour ces deux protagonistes, et principalement pour Richard, le parc Lafontaine fait tomber les tabous entourant la sexualité. Il découvre alors un autre aspect de sa vie personnelle et perd de son innocence d'enfant.

Chez Thérèse, ce même changement se produit. Le parc Lafontaine est le lieu privilégié de sa rencontre avec Gérard, rencontre qui aura des conséquences marquantes pour tous les deux. Elle tombe amoureuse du gardien de parc et est confrontée à des désirs jusqu'alors inédits. Cette rencontre est précédée d'une traversée, celle de la clôture dont on avait entouré l'aire de jeux « soi-disant pour "protéger" les enfants » (GF, p. 121) S'ensuit aussitôt la rencontre avec le gardien :

En levant les yeux sur lui, Thérèse fut frappée par sa beauté et resta un peu interdite. Le gardien du terrain de jeux n'était pas le vieil homme gâteux et malpropre qu'elle s'attendait à trouver, mais un jeune homme dans le début de la vingtaine, aux traits fins et aux yeux superbes sinon intelligents. Au lieu de lui répondre bêtement comme elle s'était préparée à le faire, elle se mit à bégayer, baissant les yeux, rougissant, se mêlant dans ses mots, ce qui eut en fin de compte pour effet d'aider l'histoire invraisemblable que Philippe et elle avaient préparée. (GF, p. 123)

Thérèse, normalement sûre d'elle, dirigeant son frère et ses cousins d'une main de fer, perd ses moyens devant le gardien. Elle est rapidement envoûtée par Gérard et il se produit chez elle un changement notable suite à cette rencontre déterminante. Une autre frontière s'élève, celle-là temporelle; une fois traversée, le changement opéré par la marge se cristallise et devient irréversible :

Le rire de Thérèse traversa le terrain de jeux, déchirant l'après-midi en deux. Thérèse ne riait de cette façon que lorsque quelque chose de très important se produisait et son rire était toujours la ligne de démarcation, le point limite entre deux périodes, celle d'avant son rire, celle d'après. Philippe pensa que quelque chose venait de se produire qui faisait que la journée ne se terminerait pas comme elle avait commencé mais il ne fit aucun effort pour étirer le cou ou se pencher pour voir ce que faisait sa cousine. (GF, p. 160)

Philippe devine alors déjà la métamorphose de sa cousine et le dénouement de la journée. Thérèse passe de la jeune fille innocente à la femme séductrice, se comparant elle-même à « une grosse araignée noire avec des pattes pleines de poils pis des ciseaux à place d'une bouche » (GF, p. 184). Elle ne comprend pas tout de suite ses « désirs confus [d']imprudente fillette mal informée » (GF, p. 185), alors qu'elle ressent l'envie de voir le gardien enlever sa

chemise et de l'embrasser. Elle se rapproche de Gérard, mais pour ce faire, elle doit faire une autre traversée :

Soudain, elle se vit dans les bras de Gérard Bleau, sa bouche presque collée à celle du gardien, comme dans cette annonce de pâte à dents Ipana qu'elle avait découpée dans une revue anglaise de son oncle Édouard et qui représentait un homme et une femme enlacés, sur le point de s'embrasser... « C'est donc ça! » En deux secondes elle avait traversé le bout de terrain qui la séparait du beau gardien... (GF, p. 186)

Le mystère de l'intrigante image de cette publicité résolu, elle peut enfin donner un sens à son désir et elle passe à l'action :

Elle se pencha, sérieuse, l'embrassa sur la bouche. Ce fut très court mais une profonde détresse s'insinua en Gérard, plus, la peur, la vraie, mêlée de culpabilité et de remords, une totale panique comme s'il venait de poser un geste irrévocable qui coupait sa vie en deux parties distinctes : celle d'avant la petite fille, celle d'après. Mais ce n'était pas lui qui avait posé ce geste! C'était elle! Elle l'avait embrassé! Pas lui! Il était innocent! Son érection le surprit en pleine épouvante et il se plia en deux, pendant que Thérèse s'éloignait en courant. « Maudite niaiseuse! Maudite niaiseuse! Ma fête! Un bec de fête! Ça compte pas, un bec de fête! C'est pas un bec, un bec de fête! » Tout était à recommencer. (GF, p. 188)

Pour Thérèse, ce baiser trop puéril n'a pas la signification souhaitée. Toutefois, un changement s'est produit chez elle. Pour Gérard, ce baiser est lourd en conséquence : il a une érection suite au baiser d'une fillette de onze ans, ce qui le plonge dans une culpabilité sans borne et le transforme à tout jamais. Nous reviendrons plus tard sur cette transformation de Gérard.

Tous les personnages présents au parc Lafontaine se rassemblent à la fin de cette journée; par groupes de deux ou par trois, sauf Gabriel qui reste seul, ils quittent ainsi le parc et en effectuent leur retour vers la rue Fabre. Toutefois, tous portent les marques d'une métamorphose intériorisée :

Un bien étrange cortège sortit du parc Lafontaine : en tête venait une vieille femme toute cassée qui tirait par la main deux petits garçons, le premier, grand, pâle, osseux, les oreilles décollées, passait souvent la main sur son pantalon, comme pour effacer une tache pourtant invisible; le deuxième, court et joufflu, essayait de contrôler un tic qui commençait à faire cligner son œil gauche; un homme visiblement éméché les suivait, les mains dans les poches, les yeux au sol, le dos courbé; ensuite venaient deux très belles jeunes femmes qui se tenaient par la taille, la plus jeune appuyée contre l'épaule de son aînée, réfugiée dans son odeur de savon sucré; et un gros homme fermait la marche, un petit garçon sale dans les bras et une fillette trop sérieuse accrochée à la poche de sa veste. Et ce qui rendait ce groupe plus bizarre encore, c'est que personne ne parlait, tous avaient l'air enfouis dans leurs pensées, presque ignorants de la présence des autres. Ils marchaient lentement, comme s'ils n'allaient nulle part, longeant la rue Fabre qui s'était complètement vidée pour les laisser passer. Ils auraient pu tout aussi bien revenir d'un mariage où ils se seraient trop amusé ou sortir d'un cataclysme qui les aurait laissés à peu près indemnes : la fatigue effaçait presque leurs traits, leur donnant un air de nulle part et de n'importe quand, procession sans but et sans signification dans une rue déserte qui sentait le souper. Un homme suivait de très loin, hésitant, confus, le regard fou. Un ange déchu essayant de pister un défilé défendu. (GF, p. 251-252)

Cet ange déchu, c'est Gérard, envoûté par Thérèse. Ainsi, tous portent en eux le souvenir de cette journée qui a laissé des marques sur leur corps, dans leur regard et sur leurs pensées. L'effet de la transformation se répercute dans le temps et l'espace; les protagonistes sentent encore les effets de cette journée alors qu'ils remontent la rue Fabre, en direction de la maison, perdus dans leurs rêveries. Le parc favorise donc des changements de comportement chez plusieurs personnages, entre autres Richard, Victoire et Thérèse. Pour Gérard, il provoque un changement de destinée. Aussi, à l'instar de la marge des figures de l'écrit, il a un effet rassembleur et il assouplit le code de convenance, permettant à plusieurs personnages d'aborder des sujets normalement tabous, notamment la sexualité.

Ici, le parcours de ces personnages comporte un départ du territoire central, un déplacement physique ainsi qu'un retour vers le centre. Pour Victoire, ce déplacement favorise le contact avec des lieux évoqués; par son discours, elle revoit ce même parc mais à une toute autre époque. Ce lieu évoqué dont la mise à distance est effectuée par le temps lui rappelle d'ailleurs la campagne. Dans le cas de Thérèse, nous assistons à plusieurs traversées qui suivent son arrivée au parc. Elle traverse une clôture, l'espace du terrain de jeu, ainsi

qu'une frontière temporelle qui s'élève et divise sa vie en deux; elle se rapproche toujours un peu plus de Gérard, dont la rencontre aura des conséquences bien au-delà de ce roman, et ce, pour tous les deux. Entre autres, comme nous le verrons dans le parcours de Gérard, ils se croiseront à nouveau dans le roman *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges* (1980). Dans la pièce *En pièces détachées*, nous apprenons que ces deux personnages sont mariés et qu'ils ont une fille¹⁸⁷; le cycle des *Chroniques* procédant par justification rétrospective, les deux premiers tomes nous informent sur la rencontre entre ces deux personnages, d'abord liés sur fond de culpabilité et de désirs incompris.

Pour Mercedes et Béatrice, la rencontre avec la famille de Victoire aura également des conséquences. À ce sujet, nous verrons plus en détails les parcours des ces deux personnages, en plus de celui de Gérard. Le parcours d'Édouard sera aussi analysé; pour ce faire, nous ferons appel à l'ensemble des *Chroniques* et au deuxième roman à l'étude, *Le cahier noir*. Dans ce roman, nous nous pencherons également sur la rapide transformation de Céline, transformation qui à la fin du roman la propulse de façon définitive hors du territoire central.

2.5 Quand la marge s'ouvre à d'autres marges. Le parcours des marginaux

Dans le roman *La grosse femme d'à côté est enceinte*, la visite du parc Lafontaine est primordiale dans le parcours de plusieurs personnages; c'est pourquoi nous avons jugé opportun d'y consacrer cette attention. Presque tous les personnages y passent, et cet investissement géographique s'inscrit, pour certains personnages, dans un parcours dans l'espace où les lieux se répondent et communiquent entre eux. Comme le suggère Isabelle Daunais, dans la construction des marges, les différentes instances marginales se lient entre elles, favorisant le passage d'une marge à l'autre et la traversée des frontières.

Une analogie s'imposerait sans doute avec la « structure d'horizon » ou plus précisément avec l'« horizon externe » de Husserl, ce réseau de relations qu'un objet tisse avec tout ce qui, de façon perceptible, l'entoure. L'horizon est

¹⁸⁷ Dans cette pièce de 1966, Hélène, qui portera le nom de Thérèse dans toutes les œuvres subséquentes, et Henri, qui portera le nom de Gérard, vivent une union malheureuse; ils se sont mariés par obligation car Hélène (Thérèse) est enceinte d'une fille, Francine (Johanne).

« ouvert » et « infini » parce qu'« il ne se limite pas [...] au “champ perceptif”, mais s'étend, par le jeu des renvois d'horizon en horizon, “à la totalité du monde en tant que monde de la perception” ». Autrement dit, l'idée d'horizon, ou ici de marges, renvoie à un univers de relais perceptifs et narratifs, à un monde de passages. Espace du lointain ou tout au moins de la distance, les marges appellent d'autres marges encore, contenant, par voie d'accès, des espaces infiniment extensibles et renouvelables¹⁸⁸.

Ainsi, nous remarquons dans les deux romans à l'étude que le parcours des personnages se construit suivant une série de traversées qui mènent les personnages d'une marge à l'autre. Les déplacements dans l'espace, autant physiques que métaphoriques, forment un relais qui appelle à d'autres déplacements. De plus, comme nous l'avons vu plus tôt avec le parc Lafontaine et les contes de Josaphat, ces déplacements engendrent des modifications de comportements; chez les marginaux, ces modifications sont irréversibles. Nous allons donc détailler le parcours de quelques personnages qui présentent des caractéristiques marginales liées à leur situation géographique, à leur écart au code moral ou à leurs différences physiques.

2.5.1 Gérard : une menace dans le troupeau

Gérard se distingue des autres personnages du roman *La grosse femme d'à côté est enceinte*. Il est le seul personnage véritablement actif dont le lieu de résidence se trouve à l'extérieur des limites du territoire central. Il fréquente le parc Lafontaine un peu malgré lui. Comme il n'est pas le gardien régulier du parc, c'est un peu par hasard qu'il se retrouve dans l'aire de jeux des enfants :

Ce matin-là, monsieur Gariépy, chez qui il chambrait, s'était levé avec une rage de dents et avait prétendu qu'il tuerait tous les enfants du parc s'il allait travailler. Monsieur Gariépy, l'officiel gardien du terrain de jeux du parc Lafontaine depuis bientôt douze ans, était vieux, laid et les enfants l'adoraient. Mais cette rage de dents, réelle, d'ailleurs, les chicots de pépère Gariépy se mourant dans le tartre et le jus de pipe, était venue sauver le vieil homme, du moins pour cette fin de semaine-là, et Gérard Bleau était parti pour le parc

¹⁸⁸ Isabelle Daunais, « Le roman des marges », *Études françaises*, vol. 30, n° 1, printemps 1994, p. 138.

Lafontaine sans grande joie, ressentant même une certaine appréhension, lui qui n'avait jamais beaucoup aimé les enfants, qu'il trouvait envahissants et cabotins. (GF, p. 244-245)

Cette appréhension est fondée, mais pour des raisons différentes de celles qu'il avait d'abord envisagées. Au parc, il est pris d'assaut par Thérèse, la fille-femme, devenant la proie de la femme araignée. Provenant du territoire hors frontières, il doit donc franchir une frontière, frontière poreuse qui devient le lieu de sa rencontre avec Thérèse. Il intègre donc la marge, mais cette traversée le pousse à aller plus loin et à abolir complètement la frontière. Son existence est bouleversée par la rencontre de Thérèse, et il la suit, derrière le cortège qui remonte la rue Fabre vers le nord. Alors que Josaphat fait résonner ses airs de violon, il reste tapi sous un escalier :

« Gard, Thérèse, le maudit chien d'après-midi nous a suivis jusqu'icitte... » Mais Thérèse ne l'écoutait pas. Depuis quelques minutes elle observait une ombre tassée dans un des escaliers, de l'autre côté de la rue. [...] « C'est lui! Y m'a suivie jusqu'icitte! » Un mélange de jouissance et de peur lui avait parcouru le corps et elle s'était mise à trembler. [...] Thérèse se mit doucement à rire et Philippe la regarda étonné. « Tu trouves ça drôle, toé, qu'y nous aye suivis jusqu'icitte? » Le rire de Thérèse s'étouffa. « Tu l'as vu, toé-si? » « Ben, tu l'entends pas brailler? Mais j'sais c'qu'y veut, moé... Y'attend sa victime pour la tuer... » Thérèse, affolée, rentra précipitamment dans la maison. Dans l'escalier, en face, Gérard Bleau pleurait. (GF, p. 322-323)

Le chien auquel fait référence Philippe n'est pas Gérard, mais bien le chien Godbout, qui a également suivi le cortège dans lequel Marcel porte le chat Duplessis, mourant, à l'issue de son affrontement avec son ennemi juré. Le parallèle entre Godbout et Gérard est évocateur; tous deux ont intégré un territoire hors de portée (Godbout ayant traversé la limite de son territoire allant de Papineau, De la Roche, Mont-Royal et Rachel), tous les deux ont achevé la traversée d'une frontière. Autre fait remarquable, en territoire central, hors de la marge, l'allégorie animale du rapport victime-prédateur s'inverse. Gérard devient une menace pour Thérèse, cette dernière qui tenait, quelques heures plus tôt, le rôle de prédateur. Ainsi, la sécurité qu'offre le territoire central est mise en jeu par la présence d'un personnage provenant du territoire hors frontières. Cette présence, motivée par des désirs malsains,

mènera Gérard à son expulsion non seulement du territoire central, où il reviendra dans le deuxième tome des *Chroniques*, mais également de son propre territoire familial.

2.5.1.1 La condamnation

Contrairement à Victoire pour qui l'investissement de la marge qu'est le parc Lafontaine provoque une modification positive, ce même investissement spatial entraîne pour Gérard des conséquences négatives. Non seulement l'attraction qu'exerce Thérèse sur lui le fait souffrir au point d'en pleurer, mais dans le roman *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, il s'approche dangereusement de Thérèse. Dans ce roman, il s'engage comme homme à tout faire pour la préparation de la Fête-Dieu à l'école de Thérèse. Lors du retour à la maison pour le dîner, Thérèse décide de modifier son parcours suite à une querelle avec ses copines d'école. Ce changement de parcours entraîne sa rencontre avec Gérard :

Thérèse les regarda s'éloigner vers la rue Fabre puis décida de leur tourner carrément le dos et de rentrer chez elle par la ruelle qui reliait la rue Garnier à la rue Fabre, parallèlement à la rue Gilford. Au même moment Gérard Bleau débouchait dans cette même rue après avoir couru en longeant l'Église Saint-Stanislas. Il était déjà à bout de souffle lorsqu'il aperçut Thérèse au milieu de la rue. Il s'immobilisa en portant ses mains à sa bouche, comme un petit garçon pris en faute. Thérèse le vit et recula de quelques pas. Elle monta sur le trottoir, machinalement, sans regarder où elle posait les pieds. Elle ne pouvait quitter Gérard des yeux. « Y'est encore là! Mais que c'est qu'y veut! » Elle se sentait engourdie, soudain; elle ne pouvait plus bouger, un peu comme ces oiseaux qu'elle avait vu Duplessis chasser, l'été dernier, qui se laissaient hypnotiser par le chat, le laissant venir sur eux sans pouvoir réagir puis se laissant dévorer sans presque se débattre. (TP, p. 199)

L'allégorie animale évoquée dans *La grosse femme d'à côté est enceinte* se poursuit, Thérèse ne s'associant plus au prédateur qu'elle incarnait au parc, mais bien à une proie. C'est donc dire que de retour au territoire central, Gérard est à nouveau une menace pour Thérèse. Cependant, il se sent lui aussi victime de ses propres impulsions :

Mais Gérard semblait une victime autant que Thérèse; lui non plus ne bougeait pas. Une grande peur se lisait dans ses yeux fixes et il avait lui aussi croisé ses

bras sur sa poitrine. « Le moment est-tu venu? Déjà! C'est-tu déjà le moment? Que c'est que j'vas faire? Comment j'vas faire? » Soudain, Thérèse le vit se plier en deux et tomber à genoux sans décroiser les bras. Il avait poussé un petit cri d'animal blessé. Il appuyait son front sur le ciment en geignant. La rue qui séparait Thérèse de Gérard était toujours vide. (TP, p. 199-200)

La rue qui sépare les deux protagonistes sera alors franchie, entraînant un contact physique :

Se traînant sur les genoux, Gérard s'approcha de Thérèse qui posa ses deux mains sur sa tête. « C'que je veux, c'est abominable, Thérèse! » Thérèse se revit embrassant les lèvres soyeuses du gardien du parc; elle ressentit à nouveau le trouble si doux qui avait réchauffé son corps. Un sanglot monta à sa gorge. « J'espérais tellement que ça soye beau! Moé, j'veux juste un bec. » Gérard enlaça Thérèse, posa sa tête sur son petit ventre. « Va-t'en! Vite! Reste pas là! Tu sens tellement bonne! Frappe-moé, pendant qu'y te reste encore d'la force! Grafigne-moé! Arrache-moé les cheveux! Crève-moé les yeux! Appelle! Crie! Appelle quelqu'un à ton secours avant qu'y soye trop tard! » Il ouvrit soudain les bras, libérant Thérèse qui ne bougea pas. « Va-t'en! » Il avait crié si fort que Thérèse s'était mise à courir sans s'en rendre compte. « Pis aie pas peur! Tu me reverras pus! Jamais! » L'uniforme de Thérèse s'éloignait dans un brouillard bleuté. Gérard s'appuya contre la clôture qui ceinturait l'arrière de l'église. Il posa ses mains sur son sexe gonflé. La robe noire avait disparu au détour de la ruelle. Gérard frottait son pantalon rageusement. « Une dernière fois! Une dernière fois, avant de disparaître. » (TP, p. 200-201)

Pour Thérèse, les intentions de Gérard n'ont rien de malsain. À onze ans, elle demeure encore innocente, et sa naïveté l'empêche de comprendre la réelle menace que Gérard représente, malgré les avertissements de ce dernier. Pour Gérard, cette pulsion s'accompagne d'une culpabilité sans fin qui le pousse à la limite du suicide. Incapable de vivre avec la culpabilité qui l'assaille, il se rend sur le pont Jacques-Cartier avec l'intention de sauter dans le fleuve et de punir son crime :

Gérard voulait vraiment mourir. Il ne voyait aucune autre solution au désir qui le torturait, auquel il était arrivé, il ne savait comment, à résister le matin même, mais qu'il savait sournais, exigeant et en fin de compte beaucoup plus fort que lui. (TP, p. 207)

Toutefois, Gérard est trop mou et trop lâche pour se tuer lui-même; il est incapable de poser ce geste. Le soir venu, ivre, il s'enrôle dans l'armée, « souhaitant aller mourir de l'autre bord » (TP, p. 209). Il se condamne alors lui-même, quitte son propre territoire familial sur la rue Dorion, là où il a passé sa vie, pour aller mourir au front. Comme le souligne Anne Jacquemin, l'exil est dans la Grèce antique une forme de condamnation à mort. Lorsqu'il est volontaire, cet exil soulage donc la cité qui n'a pas à punir le fautif :

Pour un citoyen, il n'est de vie concevable que dans sa cité; ailleurs il n'est qu'un métèque condamné au silence et sans la parole politique la vie vaut-elle la peine d'être vécue? C'est la raison pour laquelle l'exil est une forme de condamnation à mort, quand il est prononcé comme peine. L'exil volontaire satisfait donc la justice de la cité qui ne cherche normalement pas à s'assurer de la personne du fugitif¹⁸⁹.

L'exil volontaire de Gérard porte une double mort : celle de l'homme sans territoire qui devient anonyme et qui n'a pas droit de parole à l'extérieur de la ville, et celle que la guerre risque d'engendrer.

Pour Gérard, la fréquentation d'une marge a entraîné l'achèvement de sa traversée; il investit le territoire central de façon répétée, poussé par l'intention incontrôlable et malsaine de violer une petite fille. Comme le suggère Jean-Michel Racault : « point de territoire sans frontière qui le circonscrive, à la fois limite interne de l'emprise spatiale et ligne de défense face aux possibles empiètements extérieurs¹⁹⁰ ». Une frontière sert à définir un territoire donné, mais aussi à en protéger les habitants face au monde extérieur. Si la frontière du territoire central n'a pas conservé son rôle protecteur, c'est que Gérard a investi une marge, dont la porosité permet la sortie du territoire central, mais également son entrée; cette entrée représente, dans ce cas-ci un danger pour Thérèse, donc une menace dans le territoire central, qui n'a pu se défendre de cet empiètement extérieur. Suite à son geste, Gérard n'a d'autre choix que de s'exiler, répondant ainsi à son crime d'« intention » (dans le roman, on sous-entend que ce geste est contraire à la morale, et bien sûr, à la loi). Gérard retournera sur la rue

¹⁸⁹ Anne Jacquemin, *op. cit.*, p. 10.

¹⁹⁰ Jean-Michel Racault, « Avant-propos », *Le territoire. Études sur l'espace humain. Littérature, histoire, civilisation*, Saint-Denis de la Réunion, Publications de l'Université de la Réunion, 1986, p. 5.

Dorion et se mariera avec Thérèse, comme nous en informe la pièce *En pièces détachées*, antérieure aux *Chroniques*, mais dont l'action est ultérieure, contemporaine au temps de l'écriture. Comme Gérard, certains personnages quittent leur territoire familial pour ensuite y retourner; d'autres, nous le verrons, le quittent définitivement.

2.5.2 Béatrice, Mercedes et Ti-Lou. Le parcours des combattantes

Dans le roman *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Tremblay procède d'une structure narrative qui fait se succéder les lieux et multiplie les focalisations internes; il en résulte qu'aucun personnage ne prend véritablement l'avant-plan. Toutefois, nous pouvons affirmer que Béatrice, sans nécessairement avoir plus d'importance que les autres, est le personnage subissant la plus profonde transformation, et dont la métamorphose se fait le plus rapidement. En cette seule journée du 2 mai 1942, une série d'événements l'amène à faire de multiples rencontres et réflexions qui la pousseront à sortir définitivement du territoire central, en compagnie de son amie Mercedes avec qui elle pratique son métier. Sa tante Ti-Lou meurt à l'issue de cette journée, après avoir raconté pour la dernière fois sa vie de luxe et de faste à Ottawa.

2.5.2.1 Béatrice : de la marge au marginal

Dans une analepse, le narrateur nous présente Béatrice dans le regard de Mercedes qu'elle rencontre dans le tramway 52, ce même tramway que les ménagères du Plateau Mont-Royal empruntent pour se rendre au centre-ville :

Mercedes avait déjà remarqué cette jeune fille grassouillette, vendeuse dans un magasin de coupons, vraisemblablement orpheline, qui habitait le même immeuble qu'elle, au coin de Fabre et Gilford, qui la saluait toujours quand elles se rencontraient dans l'escalier ou sur le palier mais qui ne l'avait jamais regardée dans les yeux. (GF, p. 25)

Cette rencontre dans le tramway est décisive pour Béatrice. À l'instar des ménagères pour qui ce tramway longeant la rue Saint-Laurent est une passerelle entre deux territoires distincts – le territoire central et le centre-ville –, ce même tramway est également la marge permettant l'union entre ces deux personnages qui de prime abord n'ont rien en commun. Dès lors, Mercedes a l'intention de recruter Béatrice dans son « commerce » :

« Combien tu fais par semaine, toé...? » Béatrice avait détourné la tête. Elle regardait dehors et faisait comme si elle n'avait pas entendu la question de Mercedes. Le conducteur venait de descendre du tramway avec sa longue barre de fer pour aller tripoter les rails de façon à ce que sa machine puisse tourner la rue Mont-Royal, vers l'est. (GF, p. 26)

Béatrice tente d'abord d'éviter la question, et son regard posé vers l'extérieur montre bien cette hésitation. Toutefois, tout juste avant de réintégrer le territoire central, Béatrice prend une décision et acquiesce à la proposition sous-entendue de Mercedes :

Béatrice avait regardé le conducteur remonter dans le tramway. Il s'était aperçu qu'elle le fixait et lui avait fait un clin d'œil complice. Le tramway avait tourné lentement vers la droite sous une pluie d'étincelles. Béatrice souriait, la tête appuyée contre la vitre. « Moé, j'm'appellerais Betty. Betty Bird. [...] » « Tu devrais v'nir parler de tout ça chez nous, une de ces bonnes fois... » « Tant qu'à faire, j'aimerais autant y aller tu-suite... » « T'es vite en affaires toé! » « Chus tannée des boutons de culottes! » (GF, p. 27)

Presque encouragée par le conducteur du tramway qui lui fait un clin d'œil, Béatrice accède au monde de Mercedes, voulant échapper à son quotidien morose de vendeuse de matériel de couture. Le fait qu'elle se soit déjà trouvé un nom indique que cette alternative lui a déjà traversé l'esprit. Étant la voisine de Mercedes, cette décision aurait pu avoir lieu à n'importe quel moment. Seulement, c'est dans le tramway de la *Main* qu'elle se décide et agit. Ce lieu a donc le pouvoir de faire tomber le code de convenance qui rejette la pratique de la prostitution; dans ce tramway, non seulement il devient possible de parler de cette pratique, il est également possible de l'envisager, ce qui permet la transformation de Béatrice qui passe de simple vendeuse de matériel de couture à prostituée. Il est également intéressant de noter la différence entre Béatrice et les autres ménagères du Plateau Mont-Royal présentées dans ce

même tramway. Les ménagères sont mal à l'aise sur la rue Saint-Laurent, et si elles changent leur comportement lors du trajet sur la *Main*, ce changement est temporaire, puisqu'elles reprennent leur attitude normale lorsque le tramway quitte la rue Saint-Laurent. Dans le cas de Béatrice, c'est tout son mode de vie qui change. En acquiesçant à la proposition de Mercedes, elle se marginalise, puisqu'elle devient l'une de ces créatures qui considèrent la sexualité comme une activité lucrative, et non pas comme le péché nécessaire à la procréation.

2.5.2.2 De la marge géographique vers des lieux imaginaires et évoqués

L'entrée dans le monde de la prostitution est le premier pas déjà franchi par Béatrice pour échapper au territoire central. En cette journée du 2 mai 1942, plusieurs déplacements dans l'espace la mènent à modifier sa vie de façon importante. En congé pour la journée, Béatrice visite sa tante Ti-Lou, prostituée à la retraite. Incapable de bouger puisqu'il lui manque une jambe, Ti-Lou reçoit régulièrement sa nièce dans son appartement du boulevard Saint-Joseph, marge géographique à la frontière nord du territoire central. À chaque visite, Béatrice regarde inmanquablement par la fenêtre, vers son ancienne école :

Un autobus passait justement sur le boulevard Saint-Joseph et Ti-Lou soupira. « Y suffit que tu veules manger près du châssis pour qu'un étebus vienne te cracher son gaz dans'face! » « On peut farmer le châssis... » « Non, y fait trop beau, crime, l'air est trop douce! » De l'autre côté du boulevard Saint-Joseph s'élevait l'école Bruchési, quelconque et brune, que Béatrice se souvenait avoir fréquentée, au début des années trente. Les enfants de la paroisse y faisaient leurs deux premières années de scolarité. [...] « Quand tu viens icitte, tu regardes toujours l'école... T'aimais ça, l'école, hein? » « Quand j'tais ben p'tite, oui... Après... » (GF, p. 72)

Ce regard posé sur son passé lui est douloureux; la distance temporelle en fait d'ailleurs un lieu évoqué, auquel Béatrice accède par le regard qui traverse la fenêtre. Un peu plus tard dans le roman, le narrateur nous présente une seconde analepse de la vie de Béatrice. À la sortie de chez sa tante, alors qu'elle est devant son ancienne école, elle se remémore le souvenir de son professeur de deuxième année qu'elle adorait, sautant par la fenêtre, elle-

même au bord de la folie et dont le regard porté vers la fenêtre la transportait vers un monde imaginaire :

Béatrice, malgré ses sept ans et son ignorance des troubles de l'âme, sentait que sœur Marie-de-Fatima était partie survoler les toits des alentours pour ne pas exploser [...]. Elle retournait à son tableau noir et reprenait la leçon exactement où elle l'avait laissée, comme si rien ne s'était passé. Et ses yeux tombaient toujours sur Béatrice, figée, qui semblaient lui demander : « C'tait-tu beau, ma sœur? » Et la sœur lui répondait : « Si vous saviez! » [...] Appuyée contre la clôture, Béatrice entendit encore une fois la chute de l'ange, ce bruit mat d'os qui se brisent sous des couches et des couches de tissu épais, qui l'avait poursuivie pendant toute son enfance et qu'elle retrouvait encore parfois quand quelqu'un (Mercedes ou un client) ouvrait une fenêtre pour respirer ou pour chasser les odeurs d'amours mal vécues et mal exécutées. (GF, p. 97-100)

Cette attitude envers sœur Marie-de-Fatima montre bien que Béatrice n'était pas une petite fille comme les autres; plus ouverte d'esprit; elle semblait comprendre, malgré son jeune âge, l'emprisonnement qu'éprouvait son enseignante et son besoin d'évasion. Une fenêtre ouverte est donc pour Béatrice synonyme de malheur et la vue de l'école lui est difficile. Ainsi, à la vue de la fenêtre ouverte chez Ti-Lou, elle encourage aussitôt sa tante à raconter ses souvenirs de jeunesse, évoquant Ottawa, voulant faire diversion de ces souvenirs difficiles :

Au bout de quelques secondes, Béatrice ramena les yeux vers [Ti-Lou]. « Pis vous, ma tante, êtes-vous allée à l'école à Ottawa? » Et voilà, le mot était lâché. [...] Une entente tacite existant entre Béatrice et Ti-Lou [...]. Ti-Lou de raconter son incroyable vie d'errances, de bombances et d'aventures scandaleuses et Béatrice d'écouter, le cœur battant et l'imagination en déroute. [...] Dans la maison de la rue Fabre, ses premiers clients la trouvaient toujours lointaine, froide : c'est que Béatrice se promenait en chaloupe sur la rivière Rideau, quelque part à l'été 1910, avec un ministre fédéral ou un cardinal étranger en visite au Canada. (GF, p. 73)

Ainsi, ce conte un peu romancé (comme nous l'avons vu plus tôt, un segment du roman, mis entre parenthèses, indique bien que les aventures de Ti-Lou ne sont pas aussi roses qu'elle veut bien le laisser entendre à sa nièce) s'apparente aux récits de Josaphat-le-Violon et s'inscrit dans la marge des figures de l'écrit. Ces contes soulèvent les deux femmes vers des lieux au-delà du réel : pour Béatrice, il s'agit d'un lieu imaginaire où elle se visualise en

1910, par une belle journée d'été, bien loin de sa réalité quotidienne. Ce déplacement métaphorique dans l'espace a des répercussions positives et se poursuit dans le temps, bien après son retour à l'appartement, au cœur du territoire central. Pour Ti-Lou, le conte la fait replonger dans le lieu évoqué d'Ottawa, théâtre d'un passé glorieux.

2.5.2.3 Ti-Lou et la marge : le seul lieu de liberté

Par ses propres histoires, Ti-Lou investit un lieu évoqué embelli par le filtre du temps, lui permettant ainsi d'échapper à la réalité de son handicap. Elle a échappé à l'aliénation du territoire central par sa fuite vers Ottawa, à l'âge de dix-sept ans, où elle a vécu des années de faste et de succès :

Chus la seule femme qui a jamais faite la loi à Ottawa! Pendant vingt ans j'ai régné sur Ottawa comme la reine Victoria sur son empire, excepté que moé y me traitaient pas comme une grand-mère! Quand chus démenagée du Château Laurier à la maison de la rue Roberts que six ministres s'étaient mis ensemble pour me payer, les femmes de la ville ont suivi mes charrettes à bagages en portant des pancartes ousqu'y m'accusaient d'avoir introduit l'enfer dans le Parlement! Un vrai triomphe! J'm'étais jouquée sur la première charrette pis j'hurlais à'lune comme une louve en chaleur! Ti-Lou prenait possession de son nouveau terrier! (GF p. 75)

Sa vie passée à Ottawa est le seul souvenir heureux de Ti-Lou. Ce lieu est accessible par la marge des figures de l'écrit. D'un point de vue géographique, le retour au territoire central lui a été fatidique, car malgré qu'elle anticipât une retraite heureuse et remplie de voyages, son diabète a eu raison de sa santé, entraînant la perte de sa jambe. Ne pouvant se déplacer, il ne lui reste plus que ses rêveries racontées pour échapper au réel aliénant, à l'instar de la grosse femme. Alors qu'elle voit la cicatrice de sa jambe coupée devenir noire, signe de la gangrène qui poursuit ses ravages, elle décide de se donner la mort, qui est pour elle la seule issue à cette vie misérable. Ainsi, contrairement à Gérard qui n'a pas eu le courage de sauter en bas du pont Jacques-Cartier, elle pose le geste fatal.

Pour Ti-Lou, le récit de ses contes est source d'évasion; cependant, il n'enchanté pas tout le monde. C'est le cas de Rose Ouimet qui remplace sa mère comme femme de ménage chez Ti-Lou depuis que Germaine Lauzon a pris sa retraite. Elle est choquée par ces histoires et préfère ne pas les entendre de la bouche de la louve :

Rose Ouimet n'ignorait rien du passé de Ti-Lou et cette dernière se demandait parfois si ce n'était pas là la vraie raison de sa froideur à son égard. Rose Ouimet savait tout de Ti-Lou parce que sa mère lui avait répété tout ce que la louve d'Ottawa lui avait raconté mais elle n'endurait pas que sa patronne lui parle de son passé. (GF, p. 111-112)

Ces histoires dégoûtent Rose mais font le bonheur de Béatrice; ainsi, cette dernière échappe à sa réalité et fait des voyages imaginaires à Ottawa, où la vie semble beaucoup plus douce que celle d'une prostituée dans un bordel de la rue Fabre.

2.5.2.4 Béatrice : quand l'écrit mène à la marge géographique

À son retour à l'appartement, après la visite chez sa tante, Béatrice conserve sa bonne humeur : « Elle grimpa le second escalier en chantonnant "Ramona, tu pues des pieds, tu sens l'tabac", joyeuse, le cœur battant. » (GF, p. 115) Béatrice trouve un mot dans sa chambre, chose inédite dans sa vie, (« Aie, un message! Mon premier message! » [GF, p. 115]), lui ordonnant de se rendre au parc Lafontaine. Croyant d'abord à un rendez-vous d'un mystérieux inconnu, elle comprend que le destinataire du message n'est nul autre que Mercedes, partie se réfugier au parc, lorsqu'elle voit l'appartement de son amie dans un chaos total et qu'elle croise le concierge de l'immeuble alarmé par l'état des lieux : « C'est Mercedes qui a laissé le message! A's'est sauvée au parc Lafontaine! Mercedes m'attend! » (GF, p. 117) La marge des figures de l'écrit propulse donc une fois de plus Béatrice vers une autre marge, celle-ci géographique, le parc Lafontaine.

Une fois au parc, elle y cherche Mercedes en vain. Désespérée, elle s'arrête un instant sur le pont traversant le lac du parc Lafontaine. À ce moment, elle y fait une autre traversée, celle-là temporelle :

« Le coucher de soleil, c'est comme un coup de couteau qui coupe la journée en deux! Quand tu regardes ça, t'es pas heureux, t'es pas malheureux, t'es p'tit. » Elle attendait anxieusement ce moment (dans une heure? deux heures?) où elle ne sentirait plus rien pendant quelques minutes, ni la peur, ni la peine, ni l'inquiétude, ni cette impression de dénuement devant un problème qui n'était pas si compliqué, après tout, mais qu'elle ne comprenait pas et qui la désarmait. Appuyée contre un des faux troncs d'arbres pétrifiés en ciment qui servaient d'accoudoir aux promeneurs qui passaient le pont en fausses pierres des champs (encore du ciment), Béatrice chantonnait. (GF, p. 215)

Par sa magie, ce moment de la journée offre à Béatrice un baume sur ses problèmes, et elle en oublie ses inquiétudes. Le pont présente également des éléments de la frontière, liant deux lieux distincts. C'est sur ce pont qu'elle fait la rencontre de Gabriel. Pour ce dernier, le parc est également un lieu d'évasion où il vient se réfugier après une défaite oratoire cuisante à la taverne du quartier :

Gabriel pensant à cette fuite qu'il venait de faire, à cette course qui l'avait mené ici d'un trait, à cette défaite, surtout, sur son propre terrain, à cause d'un hobo qui ne savait pas ce qu'il disait et qu'il venait lui-même de gaver de bière et de démonstrations d'amitié. (GF, p. 224)

Gabriel est honteux, la tête basse, parce qu'il s'est fait accuser de lâcheté, ses amis de la taverne croyant qu'il a mis sa femme enceinte pour éviter d'aller au front. Comme le fait son amie Mercedes auprès de Richard, Béatrice offre réconfort à Gabriel, cautionnant son choix de rester au pays.

Le parcours de Béatrice croise celui des autres membres de la famille de Victoire qui tout de suite après le discours de Gabriel, se retrouvent tous au même endroit du parc. C'est alors que s'amorce le retour vers l'appartement de la rue Fabre, qui sera pour Béatrice et Mercedes le dernier retour vers le territoire central.

2.5.2.5 Un dernier retour vers le territoire central

La visite du parc Lafontaine entraîne pour Béatrice tout comme pour Mercedes la rencontre d'Édouard, qui, après le souper, les emmène dans le territoire hors frontières, plus précisément au Théâtre National, où leur rencontre avec Fine Dumas les fera sortir définitivement du territoire central :

Le taxi tourna dans la rue Gilford vers l'ouest et disparut dans un bruit de mauvais pneus. Édouard emmenait Mercedes et Béatrice vers un destin que nul d'entre eux ne pouvait soupçonner : vingt ans de règne, de faste et de fêtes pour Béatrice qui allait devenir jusqu'au début des années soixante la coqueluche des noctambules de Montréal, la prostituée la plus couverte de compliments et de bijoux dans l'histoire de la métropole, [...] une seconde Ti-Lou mais sans l'accent et surtout sans la prétention [...]; et pour Mercedes, une éphémère mais fulgurante carrière de chanteuse, malheureusement écourtée par un fatal accident de voiture qui lui coûta la vie quelque part vers le milieu des années cinquante¹⁹¹. Fine Dumas allait tout de suite comprendre la valeur inestimable de la marchandise qu'Édouard lui emmenait innocemment et elle allait s'emparer des deux amies pour en faire les têtes couronnées des nuits de Montréal. (GF, p. 312-313)

Cette fois-ci, le narrateur fait une prolepse, nous informant du futur glorieux de Béatrice et de Mercedes. Contrairement au destin tragique de sa tante qui se suicide peu après son retour sur le Plateau Mont-Royal, Béatrice arrive à sortir de l'aliénation pour vivre une vie de marginale, certes, mais somme toute plus heureuse qu'une vie de paria dans un territoire central dont la population la juge et la rejette. À l'instar de Béatrice, Mercedes connaît un parcours dont l'issue est similaire. Comme nous le verrons, son parcours comporte également la traversée de frontières et le déplacement vers des lieux évoqués, ainsi que dans une marge géographique, le parc Lafontaine.

¹⁹¹ Dans la pièce *Marcel poursuivi par les chiens* de 1992, on apprend que Mercedes n'est pas morte d'un bête accident de voiture mais plutôt assassinée par son ancien « chum » Maurice, le frère de Pierrette et roi de la *Main*, qui revient dans plusieurs pièces et romans.

2.5.2.6 Mercedes : du lieu évoqué à la marge géographique

Le destin de Béatrice et celui de Mercedes sont intimement liés; c'est entre autres grâce à Mercedes que Béatrice se retrouve dans le parc Lafontaine cet après-midi-là. Pendant que Béatrice est partie chez sa tante Ti-Lou, Mercedes se retrouve seule avec trois soldats endormis dans son lit. Tel que nous l'avons vu dans le chapitre précédent, son regard projeté vers la fenêtre la mène vers le lieu de son enfance, un lieu évoqué. Lors de cette rêverie éveillée, elle songe à sa mère et à sa vie de misère :

Elle revoyait [...] la maison, toute de guingois, jamais peinturée, lépreuse, où sa mère élevait courageusement ses huit enfants entre les deux grandes bornes qui limitaient sa vie : la prière du matin et la prière du soir, religieuse à l'excès, soumise à son curé plus qu'à son mari, confiante en la religion catholique au point d'avoir réussi à effacer en elle toute trace de caractère personnel ou de trait propre. Elle était la *mère* comme l'entendait l'Église et poussait la naïveté jusqu'à s'en vanter. « J'ai jamais rien faite contre l'Église ni contre le bon Dieu, pis chus sûre que mon Ange Gardien époussette ma place au ciel tous les matins! » Cette exécrable naïveté que Mercedes avait toujours rêvé de détruire, sa mère l'avait gardée jusqu'à la fin. Elle était morte en disant : « J'vois le bon Dieu! J'vois la Sainte Vierge! Pis j'vois mon Ange Gardien avec son plumeau! » et Mercedes avait ri. Cinquante ans de misère, huit couches plus pénibles les unes que les autres pour en arriver là! Et sans vieillesse heureuse en plus. Sans repos. Jamais cette femme ne s'était reposée. Jamais. Mercedes sourit tristement. « C'est elle qui doit épousseter, à c't'heure. Mais certainement pas pour moé! » Le gros épais rota et péta en même temps, délivrant du coups tous ses gaz éthyliques. Mercedes ferma les yeux. « J'arais jamais pensé qu'un jour j'envierais c'te femme-là! » Le gros épais se retourna brusquement dans le lit. Mercedes se leva, s'approcha du lit, se pencha, ramassa les trois pantalons de soldat qui traînaient par terre et se mit à en explorer les poches méthodiquement. (GF, p. 66-67)

Le territoire de la mère, rural, est également cloisonné par des limites, et on suggère également un code de convenance établi par l'église. Cette évocation fait en sorte qu'au moment où Mercedes sort de sa rêverie et entrevoit sa propre réalité, elle prend conscience de sa misère, ce qui la pousse à voler les soldats. Pour éviter les représailles, elle n'a d'autre choix que de se cacher; elle se réfugie donc au parc Lafontaine, ce qui entraîne, comme nous l'avons vu, de nombreuses conséquences : la rencontre de Richard, ses retrouvailles avec Béatrice, un retour en territoire central et ultimement, un départ en compagnie d'Édouard

dans la marge qui la mènera pour de bon vers une nouvelle vie sur la *Main*. Le narrateur du roman sous-entend que cette suite d'événements soit à l'origine de ce dénouement heureux : « C'est ainsi que trois soldats dévalisés et une marche au parc Lafontaine allaient fournir à Montréal dix ans de chansons d'amour et vingt ans d'amours furtives mais éblouissantes. » (GF, p. 313) Mercedes passe donc d'un lieu évoqué à une marge géographique, entraînant pour elle comme pour son amie Béatrice des changements, ce qui les fera sortir pour de bon du territoire central. C'est grâce à la rencontre d'Édouard dans le parc qu'elle peut enfin quitter sa misère. Édouard joue ici un rôle d'entremetteur, comme il le fera pour Céline dans *Le cahier noir*. Il est peut-être le seul personnage sur lequel le parc Lafontaine n'a pas d'effet. Pourtant, son parcours dans les *Chroniques* est riche en rebondissements et lui fournit également les clés de sa métamorphose.

2.5.3 Le parcours d'Édouard

Dans le premier roman à l'étude, nous n'assistons pas réellement au parcours d'Édouard à travers les marges. En fait, le roman *La grosse femme d'à côté est enceinte* nous le présente comme un être marginal, dont la féminisation et l'accès au territoire hors frontières en font un personnage à part; somme toute, outre la scène du déjeuner, il reste spectateur, spécialement en compagnie de sa mère Victoire. Il est également un confident pour la grosse femme et un levier pour Béatrice et Mercedes. Toutefois, il tient un rôle d'avant-plan dans les troisième et quatrième tomes, et son rapport à l'espace participe à son évolution. Comme le souligne Robert Mane, nous assistons, tout au long des *Chroniques*, à sa transformation :

La grande affaire, quand on reprend l'ensemble des *Chroniques*, sera donc la transformation d'Édouard, son épanouissement en Duchesse de Langeais. Dans cette perspective, la grosse femme remplit une fonction essentielle¹⁹².

Personnage relativement effacé, l'apport de la littérature introduite par la grosse femme participe à son identification à la Duchesse de Langeais. Sa double vie pousse sa mère, Victoire, à le chasser de la maison familiale, et peu après la mort de cette dernière, il utilise

¹⁹² Robert Mane, *op. cit.*, p. 130.

l'argent de l'héritage pour effectuer un voyage en France, où il voudra parfaire ses manières de Duchesse. À son retour, il évolue principalement sur la *Main*, mais il demeure ambivalent car il ne quitte jamais complètement le Plateau Mont-Royal.

2.5.3.1 Des figures de l'écrit à la *Main* : la naissance de la Duchesse

Dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, le narrateur reste discret sur la nature des escapades nocturnes d'Édouard. Le troisième tome des *Chroniques*, *La duchesse et le roturier*, nous dévoile enfin Édouard dans toute sa splendeur. Lors d'une belle soirée du mois d'août, il avoue à la grosse femme son besoin de rêver, son besoin d'évasion, qu'il réalise entre autres par des imitations de femmes :

« C'est toujours des femmes que t'essayes d'imiter, hein, Édouard? » Édouard sursauta comme si elle l'avait giflé. « Pour qui voulez-vous que j'me prenne? M'avez-vous ben regardé? [...] Quand j'me r'garde dans le miroir j'vois ben que j'peux pas être un gros mâle américain mâcheur de gomme pis trousseur de jupons! De toute façon, les hommes sont trop plates! » « Tu les aimes, pourtant. » « J'en ai besoin! C'est pas pareil! » (DR, p. 127)

Il prend alors conscience de cette tendance à imiter des femmes, et c'est alors qu'il s'invente cette seconde identité, « la Duchesse », inspirée d'un roman de Balzac que la grosse femme, elle-même friande de cette littérature qui la fait s'évader :

« Pensez-vous que j'aimerais pas ça, moé aussi, être une Carmélite Déchaussée pognée sus mon île avec mon amant qui brave toutes les intempéries, qui court tous les périls pour venir m'enlever, pis qui arrive juste à temps pour me voir exposée dans ma chambre mortuaire? Ça c'est un destin! Pis c'est ça que j'veux être! Pas un vendeur de suyers! » [...] « Vous aussi, vous rêvez! J'le sais! J'vous surprends, des fois, la tête dans les nuages, un livre à la main! Vous passez une partie de votre vie dans'lune, vous aussi, avouez-lé donc! » Il lui avait parlé sur un ton tellement suppliant qu'elle sentit sa gorge se nouer. Sa réponse sortit toute croche, voilée par le désarroi : « C'est vrai. T'as raison. J'rêve de partir. Mais j'peux pas. » Cela la frappa si fort qu'elle s'accrocha à la main de son beau-frère. « Toé, peut-être que tu peux... Réalise-les, tes rêves! Vas-y! Essaie pour nous deux! Sers-toé de ton imagination, moé, j'ai pas le droit! » [...]. Édouard se leva cérémonieusement, lissa son pantalon du plat de la main, se

redressa, s'appuya contre le montant du balcon. Il prit la voix chevrotante d'Edwige Feuillère mourante : « Je suis Antoinette de Navarreins, duchesse de Langeais! » Il se plia par en arrière. « Carmélite Déchaussée! » La grosse femme battit doucement des mains. « C'est ça! C'est ça! C'est ça! » (DR, p. 128-129)

La grosse femme et Édouard ont donc en commun ce besoin de rêver, et tous deux passent par une figure de l'écrit pour y arriver. Cependant, si la grosse femme doit se contenter de la littérature, et, dans une moindre mesure à ce moment des *Chroniques*, de ses voyages imaginaires à Acapulco, elle encourage Édouard à faire ce qu'elle n'a pas le « droit de faire », c'est-à-dire explorer davantage la marge et à se transformer. Ce personnage de la Duchesse suivra Édouard comme une ombre tout au long de sa vie, et il n'est incarné que dans une marge géographique, la *Main*, dont il sera la reine couronnée pendant plusieurs années.

2.5.3.2 De la *Main* à l'exil

Édouard souffre de l'aliénation du territoire central, ce qui le porte à fréquenter la *Main* par besoin d'évasion. Toutefois, cette double existence, ce mode de vie non orthodoxe, va exclure Édouard de la famille. La veille de Noël, Victoire, exaspérée des disparitions successives de son fils, le met à la porte :

Après une attaque particulièrement vive au sujet de la vie dissolue que son fils devait mener loin d'elle, attaque au propos quand même voilé parce que rien n'avait jamais été clair entre eux et que de toute façon Victoire n'aurait jamais pu nommer les choses qu'elle dénonçait, n'en devinant que les contours flous et les émanations écœurantes, la vieille femme cessa de parler tout d'un coup comme si les mots, même les plus simples, lui manquaient ou que son intérêt pour ce qu'elle disait venait de s'épuiser irrémédiablement. Elle soupira doucement, baissa les yeux sur ses mains posées sur ses genoux. Édouard se dit que c'était peut-être là le moment rêvé de lui donner sa version à lui de sa propre vie dont elle connaissait en fin de compte si peu de choses, de parler de l'étouffement malsain que représentait pour lui la maison non pas parce qu'il la détestait mais parce qu'il avait quarante ans et qu'il voyait venir avec terreur le jour où il serait trop tard pour tenter quoi que ce soit de gratifiant pour lui et de libérateur; de la liberté, aussi, sûrement utopique mais tellement plus excitante parce que le mensonge, le rêve, l'illusion, sont préférables à la pitoyable reddition, qu'il croyait trouver dans cet ailleurs que sa mère mettait toujours entre guillemets quand elle parlait [...]. Édouard eut envie de se lever et de se

sauver en courant. Il n'eut pas à la faire. Sa mère le mit à la porte. (DR, p. 258-260)

Soumis au silence en territoire central, Édouard n'arrive pas à partager avec sa mère sa véritable vie. Pour lui, la maison est source d'aliénation; même s'il est conscient que ses désirs comportent une grande part de mensonge, il préfère le rêve à une existence stérile. Cet écart entre les activités d'Édouard et la vie qui a cours dans le territoire central, vie qui n'a rien à offrir à Édouard parce qu'il demeure marginal par son mode de vie, pousse Victoire à juger ses actes qu'elle ne fait que deviner et à l'exclure de la famille.

À la mort de Victoire, quelques semaines plus tard, Édouard utilise l'argent obtenu de son héritage pour faire un voyage en France dans le but de perfectionner son rôle de Duchesse. Au cours de son voyage en bateau, au nom très évocateur de *Liberté*, il rencontre Antoinette Beaugrand, bourgeoise d'Outremont présente dans la pièce *L'impromptu d'Outremont*; en utilisant une aire de transition, un navire voguant sur l'Atlantique, Tremblay fait donc un lien avec un autre cycle théâtral, resserrant encore plus les liens entre ses différentes œuvres. Le quatrième tome des *Chroniques, Des nouvelles d'Édouard* (1984), est en grande partie le journal de bord qu'Édouard destine à la grosse femme, qui lui avait dit, dans le tome précédent : « J'te prête mes yeux, Édouard. R'garde toute comme si on était deux! » (DR, p. 325) Alors qu'il croyait rester des mois en France, déambulant dans les rues de Paris au point de les connaître par cœur, il fait volte-face après seulement 36 heures et retourne à Montréal. Il n'en demeure pas moins qu'Édouard entame son affranchissement face à sa mère en utilisant impunément l'argent qu'elle lui laisse et arrive enfin à reconnaître son vrai chez-soi, la *Main*, comme le propose André Brochu :

Édouard, lui, ira rêver de la France en France, mais il en reviendra vite, à la façon de Saint-Denys Garneau. Le Plateau Mont-Royal est sa vraie maison – ou plutôt, une fois Édouard orphelin et affranchi des interdits, son chez-soi est la *Main*, que le voyage initiatique l'aidera à reconnaître et à accepter¹⁹³.

¹⁹³ André Brochu, *op. cit.*, p. 48.

Cette reconnaissance ne sera toutefois jamais complète. En fait, comme le montre le roman *Le cahier noir*, Édouard n'a pas de véritable maison. Il oscille entre deux mondes parallèles. Il lui est impossible de vivre sur le territoire central, mais le monde de la *Main* finit par le tuer. Dans le prélude au quatrième tome, nous assistons à la mort de la Duchesse sur la *Main*, tel qu'elle le désirait, comme le souligne Jean-Marc Barrette :

Lui qui a mis au monde la *Main*, il n'est plus, à 70 ans, la mère de cette rue... peut-être la grand-mère. Édouard regrette les années cinquante, il repense avec nostalgie à ce voyage à Paris. S'il s'est bien amusé toute sa vie durant en jouant la Duchesse, un rôle de composition, Édouard, l'homme, est toujours là. Après une dernière cuite au *Coconut Inn*, Tooth Pick le poignarde dans un stationnement en face du *Monument National*. Mais la Duchesse veut mourir sur la *Main*¹⁹⁴.

La Duchesse laisse donc comme seul héritage de son règne son fameux journal, qu'il lègue à Hosanna. Pour Rosemary Chapman, cette fin est un échec, car Édouard n'aurait passé que d'un monde à l'autre, les deux présentant les aspects d'un ghetto :

Edouard's attempt to escape the orthodoxy and homophobia of the Plateau by leading a double life ends in failure, even though his failure has something glorious in it. He has not escaped to a different world, an *ailleurs*, but merely to a ghetto lifestyle¹⁹⁵.

La *Main* ne deviendra pas la véritable maison d'Édouard. Ce lieu lui offre une liberté plus grande que sur le territoire central, mais elle ne sera jamais entière. Il gardera toujours un pied sur le Plateau, l'autre dans la marge.

¹⁹⁴ Jean-Marc Barrette, *L'univers de Michel Tremblay. Dictionnaire des personnages*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1996, p. 73.

¹⁹⁵ « La tentative d'Édouard d'échapper à l'orthodoxie et à l'homophobie du Plateau en menant une double vie se résout par un échec, bien que cet échec ait quelque chose de glorieux. Il n'a pas fuit dans un monde différent, un *ailleurs*, mais plutôt dans un ghetto. » [Nous traduisons], Rosemary Chapman, *op. cit.*, p. 140. En français et en italique dans le texte.

2.5.3.3 Le retour d'Édouard dans le territoire central

Dans *Le cahier noir*, nous retrouvons Édouard en 1966, soit 11 ans avant sa mort. Céline, la narratrice, fait plusieurs références à la vie passée de la Duchesse, à « son voyage si peu crédible à Paris dans les années quarante » (CN, p. 68), ainsi qu'à Marcel : « tout le monde sait que le cousin de la Duchesse est schizo et se trouve enfermé depuis des années quelque part dans les Laurentides » (CN, p. 155)¹⁹⁶. Dans ce roman, l'identité masculine d'Édouard est pratiquement disparue. Dans son journal, la narratrice n'utilise d'ailleurs jamais le nom d'Édouard, le nommant toujours par son nom féminin, la Duchesse, nom utilisé dans le monde de la *Main*.

Édouard demeure dans les « Cahiers de Céline » cette figure énigmatique, à cheval sur deux mondes. Tel que nous l'avons vu dans le premier chapitre, Jean-le-Décollé avoue à Céline que la Duchesse n'est pas une vraie créature de la *Main*, parce qu'elle vit une double vie. Édouard fait un retour au cœur du Plateau Mont-Royal en revenant travailler chez Giroux et Deslauriers¹⁹⁷, tel que le confirme Céline dans *Le cahier rouge*, second tome des « Cahiers » :

La Duchesse est un phénomène unique sur la *Main*. Vendeur de chaussures chez Giroux et Deslauriers le jour, au coin de Mont-Royal et Fabre, il se transforme la nuit, du moins le croit-il, en créature de rêve devant qui tous les hommes se pâment alors que son physique peu flatteur – cinq pieds dix pouces, deux cent cinquante livres, complexion de roux – ne lui permet qu'une vague ressemblance avec une grande Sophie Tucker ou une Juliette Petrie obèse. La Duchesse se mêle aux guidounes du quartier depuis des années sans toutefois se prostituer, pour le fun comme elle le dit elle-même, elle frôle l'interlope sans y toucher, et on l'endure pour la simple et unique raison qu'elle est très drôle, sinon les hommes de main de Maurice l'auraient effacée de la surface de la Terre depuis longtemps. (CR, p. 109)

¹⁹⁶ À la fin du roman *Un objet de beauté* (1997), sixième tome des *Chroniques*, Albertine finira par placer Marcel en institution.

¹⁹⁷ Dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, nous apprenons qu'avant d'être engagé chez Ogilvy's comme vendeur de chaussures, il avait « commencé comme commis dans un magasin de chaussures de la rue Mont-Royal » (GF, p. 179) pour en devenir le gérant « à force de flatteries, de compliments et d'intrigues » (GF, p. 179). Tout porte à croire qu'il retourne alors au magasin où il a fait ses débuts.ex

Si Édouard est marginal au sein du territoire central, la Duchesse l'est également au cœur de la *Main*, dans ce monde fermé où on tolère sa présence sans l'accepter totalement. Ce revirement narratif vient jeter une lumière nouvelle sur le constat de Rosemary Chapman, car si Édouard a intégré un ghetto, il n'en suit pas les règles. Édouard, ne s'étant jamais complètement coupé du territoire central, génère les rencontres entre des personnages provenant des deux mondes parallèles. Ainsi, il présente Céline à Fine Dumas, un peu comme il l'avait fait avec Béatrice et Mercedes, servant une fois de plus de levier entre le territoire central et la marge.

2.5.4 Le parcours de Céline

Contrairement au roman *La grosse femme d'à côté est enceinte*, qui alterne entre les différents personnages présents et multiplie les focalisations internes, le roman *Le cahier noir* s'attarde principalement au personnage de Céline. Le roman est en fait son journal intime, dont l'écriture n'est pas continue; le roman se divise en deux segments, l'un daté du 25 janvier 1966 et l'autre, du 21 mars 1966. Entre ces deux dates, l'évolution très rapide de Céline a lieu. L'utilisation du journal intime, une figure de l'écrit, sert également de cadre au récit, un peu comme les segments des tricoteuses le font dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, au début et à la fin du roman. D'office, nous savons que le personnage utilise l'écriture pour s'évader de son quotidien. Elle l'avoue au lecteur – qu'elle croit d'ailleurs inexistant – dès les premières pages du roman :

J'ai voulu patauger dans une eau qui m'était étrangère, risquer un œil sur un monde aux antipodes de celui que je connais, qui dépasse de loin mes capacités, mes goûts, et l'humiliation qui en a découlé, aussi insignifiante fût-elle pour les autres, aussi anodine, m'a jetée, moi, dans des affres si cuisantes que seule l'écriture que j'entreprends en ce moment pourra, peut-être, m'en purifier. Me confier à la page blanche, me confesser de mon ridicule, représentent ma seule planche de salut, comme d'habitude. (CN, p. 13)

Cette entreprise est pour elle un lieu où elle peut exprimer sans limites son mal de vivre, cloisonnée dans une maison qui confine au silence.

Le restaurant reste toutefois un lieu d'évasion privilégié. Après une dispute virulente avec sa mère, elle s'y réfugie, puisque la lecture ne lui suffit plus pour s'évader :

Ma chambre et les livres ne m'auraient été d'aucun secours, ils étaient physiquement trop près d'elle... J'avais besoin d'air, de distance, d'une petite dose d'oubli momentané. J'ai donc claqué la porte sans rien ajouter et je suis retournée au restaurant plier des napkins en compagnie de Marie, en attendant que les créatures de la *Main* viennent m'offrir ma dose de consolation. (CN, p. 79)

Le Sélect n'est pas uniquement un lieu de travail et d'évasion; il est également là où elle est en contact avec d'autres marginaux, ce groupe de travestis qui provient d'une seconde marge géographique, la *Main*, et dont fait partie Édouard, alias la Duchesse. Dans ce restaurant, elle fait plusieurs rencontres : celle d'Aimée qui l'emmène dans le monde du théâtre; celle d'Édouard et de Jean-le-Décollé, qui lui offrent une oreille attentive et des encouragements, et finalement celle de Fine Dumas, qui lui offre son entrée officielle dans le monde de la *Main*.

2.5.4.1 Une première rencontre décisive

Céline travaille normalement la nuit, mais l'absence d'une des serveuses de jour l'oblige à changer son horaire de travail. C'est alors qu'elle rencontre Aimée, une étudiante de l'Institut des arts graphiques avec qui elle s'amuse, dansant un tango loufoque entre les tables du restaurant. Un jour, assise à une table près de la vitrine du Sélect, Aimée demande à Céline de l'aider en vue d'une audition pour une pièce de théâtre, ce que Céline refuse d'abord. « Je ne te demande pas de bouleverser ta vie, je te demande juste de me donner la réplique pour une audition des *Troyennes* d'Euripide! » (CN, p. 34-35), lui dira Aimée, tentant de la convaincre, et surtout, ne se doutant nullement des conséquences qu'entraînera ce geste. Malgré son refus, Céline lit tout de même le texte de la pièce laissée par la jeune fille. Croyant qu'Aimée l'ait choisie parce qu'elle est naine – entre d'autres mots qu'Aimée

veuille se servir d'elle pour attirer l'attention du metteur en scène – elle persiste dans son refus. C'est sur un coup de tête qu'elle change d'idée :

Je suis condamnée depuis des années au mieux que rien, voilà peut-être la principale raison pour laquelle j'ai suivi Aimée Langevin dans son aventure. Pour connaître autre chose, comme je l'ai écrit au début de ce texte, l'inconnu, la diversion. Mieux que rien. (CN, p. 70)

Plongeant dans cette aventure par dépit, Céline pousse non seulement ses propres limites – elle imitait déjà, petite, différents accents mais n'avait jamais considéré faire sérieusement du théâtre – mais elle confronte sa marginalité aux yeux d'un metteur en scène qui jugerait sa performance théâtrale. C'est donc à même une marge géographique qu'elle acquiesce à entrer dans le monde du théâtre, geste qui le mène à se déplacer dans l'espace au-delà des frontières qui bornent son quotidien.

2.5.4.2 De la marge géographique au territoire hors frontières. Une traversée irréversible

Cette audition entraîne Céline hors du territoire central. N'ayant jamais quitté le Plateau Mont-Royal, à l'exception du centre-ville et du Sélect, elle se rend pour la première fois à Rosemont, chez Aimée, pour pratiquer en vue de l'audition. Comme nous l'avons vu au premier chapitre, son retour au territoire central lui rappelle de mauvais souvenirs d'enfance; il met donc en perspective son malaise, soulignant sa marginalité physique, puisque ce souvenir évoque la honte de sa mère face sa fille naine.

Le jour de l'audition, Céline doit se rendre une fois de plus dans le territoire hors frontières. Elle emprunte le parc Lafontaine pour aller rejoindre Aimée au Sélect avant qu'elles ne se rendent ensemble à l'audition qui se tient « au théâtre même, sur la rue Bonsecours, le prolongement de la rue Saint-Denis, pas très loin du restaurant » (CN, p. 80). Une fois de plus, le renvoi de marges s'effectue. Même si le théâtre des Saltimbanques est au-delà des frontières et au-delà des marges, il est toutefois dans le prolongement d'une marge, celle du restaurant, tout comme Rosemont est dans le prolongement du boulevard Saint-

Joseph. Ainsi, Céline a une fois de plus accès au territoire hors frontières grâce aux frontières poreuses qui agissent ici à titre de lisières, étirant l'espace vers des lieux qui lui sont étrangers.

Lorsque Céline entre dans le théâtre, elle est rongée par l'angoisse, non pas celle engendrée par le trac de l'audition, mais celle d'exposer à la vue de tous son handicap : « Ce qui me terrorisait c'est que quelqu'un comme moi ose se présenter à une audition, passe outre à ce point aux limites de la décence. » (CN, p. 93) Cette entrée dans le monde du théâtre a d'autres répercussions : elle traverse une autre frontière physique, la porte, qui lui a fait faire une traversée métaphorique :

Aimée reprenait son rire de gorge, roucoulait, tapochait des yeux, remerciait; moi, l'Andromaque des pauvres, pendant ce temps-là, j'essayais de me cacher derrière le col du chandail trop grand que je portais pour faire plus artiste. Je voulais mourir. Sur-le-champ. Ne pas avoir à traverser la salle sous les regards des témoins de mon humiliation pour ensuite essayer de faire bonne figure devant les jeunes filles peut-être pleines de talent qui attendaient derrière la porte. Ni pousser la porte qui menait à la vraie vie que je n'aurais jamais dû quitter, l'hiver, le mois de janvier, la neige, le restaurant, ma mère, la vie, la vie. La vie. (CN, p. 140)

Cette porte lui fait quitter ce qu'elle appelle la « vraie vie »; elle plonge dans l'inconnu, bien loin de son quotidien. Tel qu'on l'a vu au premier chapitre, la porte, lorsqu'elle est liée au seuil, annonce le changement. Pour Céline, la métamorphose se continue, et cette traversée l'éloigne de cette vie qui la rend malheureuse. En effet, peu de temps après l'audition, alors que Céline tente d'oublier les affres de son humiliation et de reléguer cet incident aux oubliettes, certaines personnes de son entourage remarquent un changement chez elle : « Jean-le-Décollé m'a pris la main en me regardant droit dans les yeux. "Tu as changé, toi. On dirait qu'il t'est arrivé quelque chose d'important depuis qu'on s'est vus." » (CN, p. 156) Cette demande à prendre part à une audition, demande qui semble banale aux yeux d'Aimée, est porteuse de changements; Céline sort du territoire central et traverse plusieurs frontières. Le passage des frontières lui fait prendre conscience de son malheur. La porte traversée produit également un changement, alors que Céline a l'impression qu'elle quitte la vie qu'elle a connue jusqu'alors. Par le théâtre, une figure de l'écrit qui est géographiquement dans la

continuité d'un lieu de refuge, une première transformation s'est opérée. Céline s'aperçoit du changement survenu en elle quelques temps plus tard, tel qu'elle le confie dans son journal :

On croit avoir un certain contrôle sur sa vie puis, soudain, tout bascule, tout est chambardé, à cause d'une rencontre fortuite ou d'une simple conversation. Dans certains cas, on peut même appeler ça le destin tellement le changement provoqué est important et profond. Ça m'était arrivé avec Aimée Langevin, six semaines plus tôt, j'avais été embarquée dans une histoire que je savais insensée mais que j'avais été incapable d'éviter, j'étais convaincue que ça ne se reproduirait pas. Une fois, ça suffisait. J'avais tort. C'est donc ce que je peux qualifier de destin, mon destin, encore une fois, qui s'est présenté sans se faire annoncer au Sélect la veille de la première officielle des *Troyennes*. (CN, p. 219)

Le destin cogne à sa porte une fois de plus, le soir avant la première de la pièce. Trois personnages de la *Main* viennent arracher Céline à son aliénation.

2.5.4.3 Une deuxième rencontre décisive : le coup de grâce

Une deuxième rencontre a pour Céline des conséquences marquantes; rencontre qui a lieu à la même table où Aimée avait fait sa demande six semaines plus tôt. Jean-le-Décollé, la Duchesse et Fine Dumas, ceux que « la *Main* appelle "le chœur des bitches" » (CN, p. 221), se présentent à elle et Fine Dumas lui propose un poste d'hôtesse de bordel. La discussion engagée donne à Céline une sensation de déjà vu. Fine Dumas s'adresse à elle de la même façon qu'Aimée l'avait fait :

« Tu ne le sais peut-être pas, ma belle Céline, mais je te surveille, depuis quelque temps. » J'ai sursauté. C'était exactement ce que m'avait dit Aimée Langevin, c'était presque les mêmes mots, en tout cas le ton était le même, avant de me demander de passer avec elle son audition pour *Les Troyennes*. (CN, p. 225)

Comme dans le cas de l'audition, Céline hésite. La Duchesse l'encourage à faire le saut, tout comme la grosse femme avait encouragé Édouard à repousser ses limites :

Vas-y, Céline, saute. Saute! Moi, j'ai eu peur. Comme le gros niaiseux que je suis, j'ai laissé passer les occasions, je suis encore, à mon âge, un misfit dans deux mondes : pas à sa place aux pieds des clients chez Giroux et Deslauriers, pas tout à fait à sa place non plus sur la *Main* parce que je n'ai pas eu le courage de faire le saut quand est venu le temps. Je suis toléré alors que j'aurais voulu être intolérable! Ne reste pas en marge de la marge, saute dedans à pieds joints, rends-toi à ses lois, à ses exigences, tu sauras me remercier, un jour! (CN, p. 234-235)

Édouard résume bien lui-même son ambivalence, n'appartenant pas réellement à aucun territoire, demeurant marginal partout. Céline a donc l'occasion de se libérer complètement du territoire central, coupant tout lien avec son passé. Elle réalise toutefois, par le discours de la Duchesse, qu'il lui reste un lien à détruire pour s'évader complètement :

En l'entendant parler de marge, j'ai pensé à mon *Cahier noir*, aux raisons pour lesquelles j'ai entrepris l'écriture de ces confessions, au changement dont j'avais tant besoin, au piège que j'avais tendu à ma mère et dont le dénouement se produirait dans moins de vingt-quatre heures et qui, de toute façon, allait apporter une transformation radicale à ma vie, alors j'ai sauté dans le vide sans réfléchir, comme on me le demandait, j'ai dit oui, je me suis rendue à leurs arguments, j'ai abdiqué. (CN, p. 235)

N'ayant plus rien à perdre, sachant que son plan allait de toute façon bouleverser sa vie, elle se lance dans une nouvelle aventure. Céline a en effet déjà échafaudé un plan dans le but de décontenancer sa mère, de lui faire perdre pied. Cette confrontation achèvera pour de bon la relation malsaine qu'elle entretient avec elle.

2.5.4.4 La confrontation avec la mère

Même si Céline ne joue pas dans la pièce *Les Troyennes*, bien que le metteur en scène l'ait choisie pour un rôle dans le chœur, cette entreprise lui fournit des armes pour s'affranchir de sa mère. Elle laisse croire à cette dernière qu'elle joue véritablement au théâtre, comble de l'humiliation pour cette femme qui a toujours mis en garde Céline de ne jamais se donner en spectacle. Elle demande donc au metteur en scène d'être son complice et attire sa mère au théâtre le soir de première, mais reste en coulisse pour voir sa défaite. Si

Céline est la victime de sa mère en territoire central, les rôles s'inversent en territoire hors frontières. Sa mère mord à l'hameçon :

Le metteur en scène regardait le spectacle de la coulisse. Tout ce temps-là, il avait été juste derrière moi. Avait-il vu la rose tomber? Avait-il vu la vieille femme se jeter sur le corps de ma mère?

« Tu t'en vas?

– Oui. C'est trop dur. Malgré tout, c'est trop dur.

– Mais tu as gagné.

– Oui. J'ai gagné. Je pense que j'ai gagné.

– Tu es contente?

– Là, tout de suite, non. Mais tout à l'heure, oui. Dans le taxi, avec mes valises, en route pour une nouvelle vie, oui. Je suppose. Tout à l'heure, je vais être heureuse. Tout à l'heure... Plus tard. » (CN, p. 250)

Un doute persiste dans l'esprit de Céline, le doute qu'elle aurait pu se réconcilier avec sa mère. Désormais il est trop tard, et elle doit poursuivre son entreprise jusqu'au bout. Ce soir là, elle sort définitivement du territoire central et intègre entièrement la marge, tel que l'avait encouragée la Duchesse. Un parallèle entre cette dernière et Céline est notable; avant la sortie du territoire central, toutes deux vivent une mise à mort symbolique de la mère. Toutefois, Édouard n'arrive jamais à complètement couper les liens, possiblement parce que cette rupture avec sa mère n'était pas son initiative, contrairement à Céline qui a elle-même échafaudé le plan de cette coupure.

2.5.4.5 Le territoire hors frontières : lieu des figures de l'écrit

Pour que Céline échappe complètement à l'emprise du territoire central, il faut qu'elle en sorte pour de bon. C'est pourquoi tout juste après l'offre de Fine Dumas, Jean-le-Décollé lui offre de venir rester chez lui, dans le Vieux-Montréal, à proximité de la *Main* :

Si, toi, tu acceptes d'aller travailler avec et pour Fine Dumas... il faut que tu te rapproches de la Main, que tu t'y perdes, que tu t'y consacres... Je te vois mal prendre l'autobus deux fois par jour pour aller travailler au Boudoir et en revenir à des heures impossibles. Écoute-moi bien. Je partage un grand appartement à la place Jacques-Cartier, voisine de la *Main*, avec deux autres travestis, des vraies

créatures de la *Main*, tu les connais, Mae East et Nicole Odeon. On a de la place pour toi. Une chambre. Une petite chambre. (CN, p. 233)

Il est donc impossible pour Céline de chevaucher deux mondes. Elle doit choisir. Comme le théâtre des Saltimbanques est le dans le prolongement du Sélect, la place Jacques-Cartier est voisine de la *Main*, également accessible à partir de cette frontière.

Ce nouvel environnement lui est également bénéfique, et alors qu'on pourrait croire qu'elle n'ait plus besoin d'évasion par l'écriture, cette activité devient au contraire plus accessible et plus facile :

J'ai accompli hier la plus longue session d'écriture de toute ma vie. Vingt feuillets de mon *Cahier noir*! Ça me confirme que mon nouvel environnement, malgré le party qui a éclaté dans le salon vers deux heures du matin, me tenant réveillée jusqu'aux aurores, m'est bénéfique, que mon déménagement du Plateau-Mont-Royal au Vieux-Montréal était ce qui pouvait m'arriver de mieux à cette période-ci de ma vie. (CN, p. 163)

L'appartement du Vieux-Montréal, malgré son ambiance festive et son agitation perpétuelle, favorise l'écriture. Sortie du territoire central aliénant, Céline peut donner libre cours à son inspiration créatrice. Parallèlement, l'activité théâtrale se situe également en territoire hors frontières, dans le Vieux-Montréal.

Ainsi, le relais des marges se poursuit, mais il ne prend plus le territoire central comme point d'appui. Céline est enfin dans un élément qui lui ressemble et sa sortie du territoire central lui est salutaire. Si elle n'arrive pas au bonheur pur, elle s'en approche toutefois :

Je ne pourrais pas dire de moi que je suis une femme heureuse, non, je ne le serai jamais, je peux cependant avancer sans trop risquer de me tromper que j'ai trouvé une certaine sérénité, une joie de vivre, un calme que je n'avais jamais connus. (CN, p. 145)

Le parcours entrepris dans l'espace a donc participé à sa transformation. Le restaurant offre à Céline non seulement un asile dans les temps difficiles – lorsqu'elle se dispute avec sa mère,

par exemple – mais est le lieu de rencontres qui bouleversent sa vie. Une première rencontre avec Aimée la propulse dans le monde du théâtre et la fait se déplacer dans des terrains inconnus, de façon à la fois physique et métaphorique. Ce déplacement amorce sa transformation. Sa rencontre avec le « chœur des bitches » achève sa mutation, qui pour être complète, nécessite sa sortie définitive du territoire central. Son parcours dans l'espace l'entraîne vers une toute nouvelle vie. Comme elle le dit si bien elle-même : « C'est plus qu'un changement, c'est une métamorphose. » (CN, p. 251)

Dans ce chapitre, nous nous sommes attardés à certains personnages dont le destin se modifie considérablement, mais nous n'avons pas été exhaustive. Dans les *Chroniques*, d'autres personnages subissent des transformations en passant d'une marge à l'autre. Dans les deux derniers tomes, Marcel se crée lui-même ses marges; paralysé dans le réel, il s'invente un monde parallèle dans lequel il a tous les pouvoirs. À la fin du roman *Un objet de beauté*, Marcel sombre dans la folie et est interné chez les Frères de la Charité, quelque part dans les Laurentides. Louise Vigeant soulève à ce propos une interrogation intéressante : « Marcel aurait-il "tout simplement" franchi un pas de plus que les autres¹⁹⁸ ? ». Avant d'en arriver là, il passe par la marge imaginaire des Moires, puis celle des figures de l'écrit. Il utilisera également la musique pour échapper au réel – héritage de son grand-oncle Josaphat. Le chat Duplessis subit également des conséquences de la traversée des frontières; il meurt à l'issue d'une bagarre avec le chien Godbout, après avoir traversé la rue Mont-Royal et intégré un territoire interdit. Son fantôme subsistera dans le monde des tricoteuses, et ce jusqu'à ce que Marcel devienne adolescent. Les frontières et les marges agissent donc comme catalyseurs de changements. Pour les personnages dont l'attachement au territoire central est plus fort, ces traversées restent sans conséquences sur leur destinée. À ce titre, la grosse femme en est le meilleur exemple. Malgré qu'elle soit marginale et bien qu'elle rêve d'évasion et de liberté, son rôle de mère fixe son enracinement au territoire central. Pour les personnages plus marginaux, comme Béatrice, Céline ou Édouard, la fréquentation de marges successives les détache du territoire central, partiellement pour Édouard, complètement pour Céline, Béatrice et Mercedes. Les trois femmes poursuivront leur destin sur la *Main*, ou dans son

¹⁹⁸ Louise Vigeant, « Marcel poursuivi par les chiens. Une fuite sans fin », Gilbert David et Pierre Lavoie [éd.], *Le monde de Michel Tremblay. Des Belles-Sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu et Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 229.

prolongement. Édouard reste un être dichotomique, homme de jour et femme de soir. Il ne fera jamais le choix d'appartenir à un monde ou à l'autre.

De cette étude, nous pouvons également dégager que puisque l'espace s'est affranchi de ses frontières, le récit trouve son centre ailleurs. À la fin du roman *Le cahier noir*, Céline intègre complètement le monde de la *Main*. Elle n'a plus recourt au territoire central, qui n'est désormais plus sa « maison ». Son univers gravite autour de la marge, celle de la prostitution, bien qu'elle ne la pratique pas, en compagnie d'êtres avec qui elle partage une marginalité physique marquée – Céline est naine et ses colocataires sont des hommes transformés en femmes. La *Main*, qui devient le centre de Céline, s'ouvre à un territoire nouveau, celui du Vieux-Montréal, d'abord investi dans le prolongement du Sélect, au bout de la rue Saint-Denis, par le théâtre des Saltimbanques. Ce lieu est à la fois accessible par les figures de l'écrit – le théâtre – et inversement, favorise l'écriture. Ainsi, nous pourrions nous interroger si dans l'évolution de l'écriture de Tremblay, les marges se sont étendues légèrement plus loin dans la cartographie de la ville, permettant ainsi un accès plus facile à toute forme d'écriture.

CONCLUSION

Dans ce mémoire, qui se veut une étude de l'espace dans deux romans de Michel Tremblay, *La grosse femme d'à côté est enceinte* et *Le cahier noir*, nous avons présenté l'espace comme une instance du récit qui, une fois mise en parallèle avec le parcours des personnages, nous informe sur le fonctionnement du texte. Ainsi, nous avons démontré que la destinée même des personnages est liée au parcours dans l'espace et à la traversée des frontières. Nous avons d'abord proposé une cartographie des lieux représentés dans les deux romans et nous avons qualifié ces lieux, présentant des caractéristiques propres. Nous avons défini un territoire central circonscrit par des frontières précises, habité par une population relativement homogène, communauté formée d'un tissu social serré, respectant plus ou moins à la lettre certains préceptes moraux. Sous ce code, les protagonistes perdent de leur individualité et de leur jugement personnel au profit d'un jugement de groupe, auquel les personnages font référence par des termes géographiques, comme « la rue » ou « la *Main* ». Il nous apparaît alors clair que la communauté, en nom collectif, se dote d'une marche à suivre qui est liée de près au territoire, puisqu'il est nommé par un espace urbain relativement précis. Comme nous l'avons vu en introduction, la frontière est lue par le sujet; elle se vit comme une expérience. Les sujets d'une population homogène verront donc les frontières, dans leur aspect collectif, plus ou moins de la même façon. Il n'est donc pas étonnant de voir un territoire qui a des limites précises. Le quartier n'est pas qu'une toile de fond, qu'un simple décor où évoluent les personnages. Cet espace topographique prend vie. Comme le souligne Pierre Popovic : « Comme toute fable, celle-ci a sa morale, qui est, en la circonstance, autoréflexive; la fable de la rue, la fable du petit territoire vaut mieux que le grand récit du temps¹⁹⁹ ». Ainsi, la rue devient la métaphore du quartier, qui devient la métaphore de la ville, et ultimement, la métaphore d'une population.

Bien que les deux romans à l'étude aient été écrits à 25 ans d'intervalle, nous avons pu en dégager un territoire central relativement similaire, qui non seulement a plus ou moins les

¹⁹⁹ Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 287.

mêmes contours d'un roman à l'autre, mais qui porte également une connotation semblable. Ainsi, l'enfermement à l'intérieur des frontières du territoire central génère chez l'ensemble des personnages une forme d'aliénation, de l'impossible parole au sentiment d'étouffement. Si tous les personnages ne ressentent pas le désir de s'évader, ils sont tous, à différents degrés, victimes du territoire aliénant. Le récit, tout comme les personnages, est soumis à l'enfermement du centre balisé, qui prend la forme topographique du réel. En plus d'offrir une périphérie marginale permettant l'évasion, le récit crée des lieux autres, de dimensions nouvelles. Nous avons en effet noté que certains lieux géographiques chez Tremblay attirent les protagonistes et évacuent certains dictats provenant du territoire central, ce qui en fait les lieux privilégiés de la fuite du réel aliénant. Toutefois, ces lieux ne prennent pas toujours la forme du réel; à la cartographie réelle de la ville se superpose une autre cartographie, formée de lieux imaginaires ou évoqués, ou encore des figures de l'écrit. Ces lieux communiquent entre eux par le parcours des personnages; les frontières traversées servent de passages à la fois entre le réel et ces marges, mais également entre une marge et une autre, dans un relais des espaces qui s'étend toujours plus loin dans la cartographie imaginaire.

Dans l'intimité, mise en scène bien souvent dans des lieux privés comme la chambre, ou des lieux mélangeant la sphère publique et la sphère privée, comme le parc Lafontaine, les frontières deviennent plus personnelles aux protagonistes, et c'est en cela qu'elles diffèrent d'un personnage à l'autre. Ainsi, par la déambulation des personnages dans l'espace, autant physique que métaphorique, nous avons pu non seulement établir les limites d'un territoire central, mais également ses frontières internes qui ne sont pas les mêmes pour tous. À travers le déplacement dans l'espace, plusieurs frontières s'élèvent, ce qui fragmente l'unité du territoire central. Si collectivement la société mise en scène par Tremblay s'est doté d'un territoire connu et fixe, les personnages, dans leur subjectivité personnelle, viennent altérer le récit par leurs propres visions du monde, créant entre autres des sous-territoires. Ainsi, la traversée des frontières devient un enjeu narratif. En limitant le territoire réel à des bornes précises et le soumettant à l'enfermement, les frontières externes engendrent l'aliénation. Inversement, ces mêmes frontières, dotées d'un volume, deviennent des marges lorsqu'elles sont géographiquement investies. Nous avons également remarqué que les frontières internes toutes particulières aux personnages permettent à ces derniers, lorsqu'elles sont traversées, la

fréquentation des marges de dimension autres que topographiques. Tous ces lieux font partie d'une construction de l'espace où la frontière est à la fois le problème et la solution.

Dans un deuxième temps, nous avons soulevé la marginalité de certains personnages qui, par des aspects géographiques ou par un écart à la population homogène, population à laquelle on fait référence par la nomination de lieux, se détachent de l'ensemble. Ces personnages marginaux sont soumis plus que les autres au caractère aliénant du territoire, mais connotent également la possibilité d'espaces marginaux. Nous avons aussi montré que le niveau de marginalité d'un personnage donné est proportionnel à son désir d'évasion, puisque son inadéquation au territoire est considérable; ainsi, plus un personnage est marginal, plus il aura tendance à fréquenter les marges afin de s'évader du territoire central. Cette tendance est fort similaire au procédé de création d'espace du territoire central, limité par des bornes fixes. Ainsi, un personnage qui pose une marginalité marquée n'a pas pleine liberté d'action en territoire central; pour y pallier, il fréquente des lieux marginaux qui favorisent son évolution, provoquent des changements d'attitude qui sont, nous le croyons, plus près de sa vision du monde. Inscrits dans un parcours, ces mouvements évacuent l'aliénation initiale, ce qui rétablit, de façon souvent fragile, une pleine participation au monde. Nous l'avons remarqué, le changement de lieu porte souvent les protagonistes à devenir plus actifs. Comme André Brochu le souligne, Édouard devient plus dynamique lorsqu'il laisse libre cours à sa personnalité féminine. Ainsi, sur la *Main*, là où il incarne la Duchesse, il recouvre une certaine liberté d'action. Ultimement, le parcours dans l'espace peut venir libérer de façon permanente les personnages de l'emprise du territoire central. C'est le cas de Céline qui, à l'issue de son parcours dans l'espace et à travers différentes marges, quitte la maison familiale pour venir s'établir dans le Vieux-Montréal, là où elle vit désormais en compagnie d'autres marginaux. Toutefois, l'attachement au territoire central peut contrecarrer cette liberté; c'est le cas de la grosse femme qui, malgré une certaine marginalité, ne peut véritablement quitter le territoire central étant donné son rôle de mère. Son évasion sera, tout au long des *Chroniques*, uniquement métaphorique, et se fera grâce aux voyages imaginaires et par la lecture. Également, le retour au territoire central, suite à un départ dans un lieu lointain, apparaît à la lumière de notre étude problématique. Par exemple, Gérard quitte son espace familial, à proximité du territoire central pour échapper à ses désirs

malsains. Il ne s'est toutefois pas affranchi du territoire puisque la pièce *En pièces détachées*, dont l'action est ultérieure à celle des *Chroniques*, nous montre un homme malheureux, marié par obligation et menant une vie misérable. Ti-Lou, qui a connu ses seuls moments de bonheur hors du territoire central en menant une vie marginale à Ottawa, voit ses projets de retraite basculer à son retour à la ville, alors que le diabète lui fait perdre une jambe. Son retour au territoire central correspond à la perte de ses moyens; elle n'a comme issue temporaire que ses propres contes qui ne lui procurent qu'un bonheur fragile. Confrontée à son malheur, elle ne voit d'autres issues que le suicide, ce que Gérard a d'abord envisagé mais qu'il n'a pas eu la force de faire. Albertine, dont le parcours est en fait un non-parcours, est le personnage le plus malheureux de l'œuvre de Tremblay, puisqu'elle est fermement attachée au réel aliénant. Dans le réel du territoire central, le bonheur semble donc impossible.

Bien que les deux romans procèdent d'un traitement similaire de l'espace, nous notons quelques différences. Dans le premier chapitre, nous avons déjà posé une différence topographique entre les deux œuvres, Céline explorant davantage la ville que les protagonistes de *La grosse femme d'à côté est enceinte*. Si certains lieux représentés dans *La grosse femme d'à côté est enceinte* conservent une signification similaire dans *Le cahier noir*, de nouveaux lieux s'insèrent dans la cartographie réelle de la ville, notamment, Rosemont, le restaurant le Sélect, la place Jacques-Cartier et le théâtre des Saltimbanques, ces deux derniers étant situés dans le Vieux-Montréal. Nous les avons d'abord qualifiés d'espaces hors frontières, au-delà des limites du Plateau Mont-Royal, mais ils sont, comme nous l'avons souligné, dans le prolongement des frontières externes du territoire central. Dans *Le cahier noir*, l'espace semble s'étendre plus loin dans le territoire réel de la ville. De plus, l'espace périphérique joue un rôle plus important dans *Le cahier noir*. Non seulement ces lieux sont inédits à l'univers de Tremblay, mais ils sont, à l'instar des marges géographiques communes aux deux romans, comme le parc Lafontaine ou la *Main*, dotés d'un pouvoir transformateur pour la narratrice dont la métamorphose est considérable. Le théâtre, marge à laquelle Céline accède d'abord par Rosemont, puis par le théâtre des Saltimbanques, joue un rôle primordial dans sa transformation et dans son affranchissement du territoire central. C'est par le théâtre qu'elle pose un piège à sa mère afin de se libérer de son lien aliénant avec cette dernière.

Puisque Céline, à la fin du roman, réussit à se dégager complètement du territoire central et va demeurer sur la place Jacques-Cartier, cela suggère donc un certain décentrage du récit, qui ne prend plus le territoire central comme point d'appui. La périphérie devient un nouveau centre pour l'auteure fictive du *Cahier noir*.

Lorsque nous considérons les catégories de romans proposées par Réjean Beaudoin, les romans de l'espace et les romans du territoire, *La grosse femme d'à côté est enceinte* présente quelques aspects du roman urbain du territoire en ce que ce roman présente des personnages qui vivent une impossible intimité avec la ville, notamment Marie-Louise et Victoire. Ce qui en fait un roman de l'espace, c'est qu'il met justement en scène cette aliénation créée par la ville, et qu'il pose des espaces imaginaires par l'intégration entre autres d'éléments merveilleux, transformant ainsi la nature de l'espace. Dans *Le cahier noir*, les lieux imaginaires et évoqués sont remplacés par les figures de l'écrit, qui propulsent le personnage de Céline non pas vers des contrées lointaines et imaginaires, comme Acapulco ou un Duhamel fantasmé; mais vers des lieux qui sont plus près du centre, dans un monde parallèle, celui du théâtre d'abord, puis celui de la *Main*. Nous assistons donc, dans ce roman, à un déplacement du centre. D'un point de vue de l'espace, il y donc une certaine évolution dans l'écriture de Tremblay, qui semble continuellement gagner du terrain dans le territoire urbain, et qui n'a plus autant recours aux espaces imaginés. Comme le souligne Réjean Beaudoin : « La bibliothèque, plus que les faits et gestes d'une quelconque aventure, féconde l'écriture des romanciers. Cela reste vrai des auteurs québécois comme des autres. [...] Les livres engendrent les livres²⁰⁰. » Ainsi, l'espace dans le roman québécois s'est affranchi de ses frontières de façon collective, certains romans répondant à d'autres. Chez Tremblay, l'œuvre littéraire engendre elle-même sa continuité par un riche procédé intertextuel où l'espace engendre l'espace; l'espace périphérique appelle d'autres espaces. Comme le note Isabelle Daunais, l'ailleurs peut être à la fois imaginaire, d'où ces espaces évoqués, ainsi que réel; donc, le centre déborde les frontières d'un centre connu, mais qui demeure toujours en périphérie de ce même centre. En presque 40 ans d'écriture et à travers les différentes époques que l'auteur nous raconte, l'espace central n'a guère changé, respectueux d'une cartographie originale, voire originelle, qui devient ce centre d'où tout part et où tout revient,

²⁰⁰ Réjean Beaudoin, *Le roman québécois*, Montréal, Boréal, 1991, p. 50.

à l'instar du mouvement des personnages dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*. Toutefois, nous voyons dans *Le cahier noir* un centre qui a moins d'emprise alors que la périphérie devient plus dynamique et a davantage de poids dans la trame narrative.

Dans ce second roman à l'étude, nous avons également noté une place plus importante accordée aux figures de l'écrit. C'est par le théâtre que Céline amorce sa sortie du territoire aliénant. Dans les *Chroniques*, par le titre même de ce cycle de romans ainsi que par un procédé narratif qui offre une proximité appréciable entre le narrateur et les personnages, Tremblay pose déjà un rapport à l'écriture. Or, dans *Le cahier noir*, le sujet premier du roman est précisément l'écriture, c'est-à-dire la rédaction d'un journal, ce qui encadre d'ailleurs le récit d'un point de vue textuel. Le personnage principal utilise d'abord l'écriture d'un journal intime pour s'évader, procédé qui devient ensuite plus aisé hors du territoire central. En plus d'éclairer le lien entre les personnages et les lieux, deux instances du récit qui façonnent l'architecture de l'entreprise d'écriture de Tremblay, la configuration spatiale mise en place par l'auteur souligne un rapport privilégié entre les figures de l'écrit et l'espace; la première permet l'évasion et l'autre, une fois décentré, favorise la création littéraire.

Michel Tremblay aurait-il transposé, par une construction de l'espace, son propre rapport à l'écriture? Lorsqu'on met en parallèle sa vie personnelle et l'intégration progressive de nouveaux espaces représentés dans l'ensemble de son œuvre, tout porte à croire que cette expérience de l'espace, en tant qu'auteur, se reflète dans sa création. En effet, au début de sa carrière, Tremblay s'attarde principalement à un territoire circonscrit à l'intérieur des limites du Plateau Mont-Royal. Puis, vers les années 1980, il incorpore Outremont à son univers, entre autres avec le personnage de Jean-Marc, le fils adulte de la grosse femme, qui en conclusion du roman *Le premier quartier de la lune* laisse déjà entrevoir ses talents de conteur. L'enfant de la grosse femme, devenu adulte et écrivain, s'est affranchi de son quartier natal, comme le montre le cycle de Jean-Marc. Dans sa vie personnelle, Tremblay a lui-même quitté le Plateau Mont-Royal pour venir s'installer à Outremont. Cet affranchissement du territoire, comme nous l'avons vu dans le cas de Céline, apparaît comme une problématique centrale à l'ensemble de son œuvre. Ainsi, nous pourrions dégager que dans l'évolution de l'écriture de Tremblay, les marges se sont étendues légèrement plus loin

dans la cartographie de la ville, permettant ainsi à la figure de l'écrivain et à celle de l'acteur un accès plus facile à cette marge des figures de l'écrit.

Dans ses œuvres, Tremblay fait véritablement parler la ville, qui par sa signification métaphorique prend le rôle d'un personnage. Le quartier, vécu par les personnages, est nommé dans tous ses détails; ses noms de rues, ses parcs, ses théâtres et ses écoles existent ou ont existé et participent pleinement à l'intrigue. Par ce recours constant à des espaces dont l'auteur a fait l'expérience personnelle, et par une expansion dans le territoire réel de la ville dont les parallèles avec le parcours de l'auteur sont multiples, il nous apparaît clair que l'auteur utilise une cartographie réelle et personnelle comme grille d'écriture. Bien que la construction de l'espace rejoigne la réalité – Ginette Michaud l'a souligné, Tremblay respecte le territoire paroissial de l'époque qu'il décrit – il n'en demeure pas moins que la construction de cet espace soit complètement imaginaire. À preuve, l'insertion d'espaces imaginaires, entre autres la maison des Moires, montre bien la participation d'un imaginaire qui, combiné au réel d'une ville, transforme l'espace en territoire fantasmé, et vient connoter la cartographie de la ville imaginaire. Nous avons vu en introduction que Tremblay a recours à un mélange de réalisme et de fantastique, brouillant les pistes entre la réalité et la fiction. Ce procédé, qu'il applique d'abord aux personnages (il a constamment recours à des personnages référentiels réels mais qui demeurent des figures textuelles), brouille également la frontière entre territoire réel et territoire imaginaire. Ayant inscrit sa fiction dans des lieux réels, il en assure ainsi la postérité et il en fait le témoignage. Cette vision du monde appliquée à la ville vient s'inscrire dans l'imaginaire collectif, participant à la canonisation des lieux chers aux Montréalais, comme le parc Lafontaine ou la rue Fabre; d'ailleurs, l'éventualité d'un changement de nom pour cette rue nous apparaît impossible. Si l'espace réel vient façonner la fiction, en retour, la fiction transforme la ville en lui donnant une véritable existence.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL

TREMBLAY, Michel, *Le cahier noir*, Montréal, Leméac, Arles, Actes Sud, 2003, 258 p.

TREMBLAY, Michel, *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Leméac, 1978, 327 p.

CORPUS SECONDAIRE

TREMBLAY, Michel, *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre canadien », 1971, 94 p.

TREMBLAY, Michel, *Les belles-sœurs*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre canadien », 1972, 156 p.

TREMBLAY, Michel, *Le cahier rouge*, Montréal, Leméac, Arles, Actes sud, 2004, 333 p.

TREMBLAY, Michel, *Des nouvelles d'Édouard*, Montréal, Leméac, coll. « Babel », 1989 [1984], 322 p.

TREMBLAY, Michel, *La duchesse et le roturier*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992 [1982], 343 p.

TREMBLAY, Michel, *Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1992, 69 p.

TREMBLAY, Michel, *Le premier quartier de la lune*, Montréal, Leméac, 1989, 283 p.

TREMBLAY, Michel, *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, Montréal, Leméac, coll. « Babel », 1980, 328 p.

CORPUS THÉORIQUE

Études sur l'espace

ABLAMOWICZ, Alexandre, « L'espace de l'homme égaré. Dans le labyrinthe d'Alain Robbe-Grillet », Michel Crouzet [éd.], *Espaces romanesques*, Paris, Presses universitaires de France, 1982. p. 47-57.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, 214 p.

BEAUDOIN, Réjean, *Le roman québécois*, Montréal, Boréal, 1991, 125 p.

BESSIÈRE, Jean, « Notes sur la frontière. En relisant Michel Butor », *Une amitié européenne. Nouveaux horizons de la littérature comparée. Mélanges offerts à Olivier-H. Bonnerot*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 9-19.

BOURNEUF, Roland, « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, vol. 3, n° 1, 1970, p. 77-94.

BROSSEAU, Marc, « L'espace littéraire. Entre géographie et critique », Rachel Bouvet et Basma El Omari [éd.], *L'espace en toutes lettres*, Montréal, Nota bene, 2003, p. 13-36.

BULLIER, Antoine J., « Espace et territoire sud-africains », e territoire, Paris, Publications de l'Université de la Réunion, 1986, p. 214-220.

CROUZET, Michel, « Sur la topographie de *La chartreuse de Parme* et sur le rapport des lieux et des lieux communs », *Espaces romanesques*, Presses universitaires de France, 1982, p. 99-139.

DAUNAIS, Isabelle, « Le roman des marges », *Études françaises*, vol. 30, n° 1, printemps 1994, p. 135-147.

GENETTE, Gérard, « La littérature et l'espace » *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, p. 43-48.

GENETTE, Gérard, « Espace et langage », *Figures*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1966, p. 101-108.

GENETTE, Gérard, « Frontières du récit » *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, p. 49-69.

GREIMAS, Algirdas Julien, « Pour une sémiotique topologique », *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, p. 129-157.

KWATERKO, Jósef, « Clivages, ex-centricité, nomadisme. Identité culturelle et l'imaginaire de l'espace dans le roman québécois », Jaap Lintvelt et François Paré [éd.], *Shifting Boundaries. Place and Space in the Francophone Cultures of Canada / Frontières flottantes. Lieu et espace dans les cultures francophones du Canada*, Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 147-159.

L'HÉRAULT, Pierre, « Pour une cartographie de l'hétérogène. Dérives identitaires des années 1980 », Sherry Simon [éd.], *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, 1991, p. 53-114.

LOTMAN, Jurij M., « On the Metalanguage of a Typological Description of Culture », *Semiotica*, vol. 14, n° 2, 1975, p. 97-123.

PRESCOTT, J. R.V., *Boundaries and Frontiers*, London, Croom Helm, 1978, 210 p.

PRUD'HOMME, Johanne, « L'allée défendue. Frontières et espaces-frontières dans l'œuvre romanesque de Charlotte Brontë », Thèse présentée comme exigence partielle au doctorat en sémiologie, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1994, 349 f.

RACAULT, Jean-Michel, « Avant-propos », *Le territoire. Études sur l'espace humain. Littérature, histoire, civilisation*, Saint-Denis de la Réunion, Publications de l'Université de la Réunion, 1986, p. 5-6.

RESCH, Yannick, « Montréal dans l'imaginaire des écrivains québécois », *Études canadiennes / Canadian Studies. Revue interdisciplinaire des études canadiennes en France*, n° 19, décembre 1985, p. 139-147.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *Écrire l'espace*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2002, 178 p.

VAN BAAK, J. J., *The Place of Space in Narration. A Semiotic Approach to the Problem of Literary Space with an Analysis of the Role of Space in Babel's* Konarmija, Amsterdam, Ropodi, 1983, 276 p.

VAN'T LAND, Hilligje, « La fonction idéologique de l'espace et de l'écriture dans les romans de Jacques Godbout », Thèse de doctorat ès lettres, Groningen, Rijksuniversiteit Groningen, 1994, 253 f.

ZORAN, Gabriel, « Towards a Theory of Space in Narrative », *Poetics Today*, vol. 5, n° 1, 1984, p. 309-335.

Études sur la marginalité

JACQUEMIN, Anne, « Droit d'asile et droit d'extradition en Grèce antique. Le fugitif, le dieu, la cité et le tyran », *Le territoire. Études sur l'espace humain. Littérature, histoire, civilisation*, Saint-Denis de la Réunion, Publications de l'Université de la Réunion, 1986, p. 7-12.

MEADWELL, Kenneth W., « Marginalité et chronotopes dans le récit québécois contemporain », Carol J. Harvey et Alan MacDonell [éd.], *La francophonie sur les marges. Actes du seizième colloque du CEFECO (17-19 octobre 1996)*, Winnipeg, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1997, p. 163-179.

Études sur l'espace chez Tremblay

CHAPMAN, Rosemary, « Images of Montreal in Roy and Tremblay », *Siting the Quebec Novel. The Representation of Space in Francophone Writing in Quebec*, coll. « Modern French Identities », Bern, Peter Lang, 2000, p. 83-149.

MANE, Robert, « L'image de Montréal dans les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* », *Études canadiennes / Canadian Studies. Revue interdisciplinaire des études canadiennes en France*, n° 19, décembre 1985, p. 119-132.

MICHAUD, Ginette, « Mille plateaux : topographie et typographie d'un quartier », *Voix et Images*, vol. 14, n° 3, printemps 1989, p. 462-482.

SAMZUN, Marie-Béatrice, « Formes et fonctions du territoire chez Michel Tremblay », *Études canadiennes / Canadian Studies. Revue interdisciplinaire des études canadiennes en France*, n° 47, 1999, p. 199-205.

Études générales sur Michel Tremblay

BARRETTE, Jean-Marc, *L'univers de Michel Tremblay. Dictionnaire des personnages*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1996, 544 p.

BÉLAIR, Michel, *Michel Tremblay*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, coll. « Studio », 1972, 95 p.

BOULANGER, Luc, *Pièces à conviction. Entretiens avec Michel Tremblay*, Montréal, Leméac, 2001, 177 p.

BROCHU, André, *Rêver la lune. L'imaginaire de Michel Tremblay dans les Chroniques du Plateau Mont-Royal*, Montréal, Hurtubise HMH, Les cahiers du Québec, coll. « Littérature », 2002, 239 p.

CARDINAL, Jacques, « L'abîme du rêve. Enfants de la folie et de l'écriture chez Michel Tremblay », *Voix et Images*, vol. 25, n° 1, automne 1999, p. 74-101.

DAVID, Gilbert et Pierre Lavoie [éd.], *Le monde de Michel Tremblay. Des Belles-sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Cahier de théâtre Jeu et Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, 479 p.

DUCHAINED, Richard, *Écriture d'une naissance / naissance d'une écriture. La grosse femme d'à côté est enceinte de Michel Tremblay*, Québec, Nuit blanche, 1994, 97 p.

LAFON, Dominique, « Généalogie des univers dramatique et romanesque », Gilbert David et Pierre Lavoie [éd.], *Le monde de Michel Tremblay. Des Belles-Sœurs à Marcel poursuivi par*

les chiens, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu et Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 309-333.

MAILHOT, Laurent, « Michel Tremblay ou le roman spectacle », *Ouvrir le livre*, Montréal, L'Hexagone, 1992, p. 163-173.

NADEAU, Amélie, « L'univers musical dans les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* de Michel Tremblay et *L'Oratorio de Noël* de Göran Tunström. Une passerelle entre le réel et l'imaginaire », Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2005, 126 f.

POPOVIC, Pierre, « La rue *fable* », Gilbert David et Pierre Lavoie [éd.], *Le monde de Michel Tremblay. Des Belles-Sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu et Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 275-288.

ROCHELEAU, Alain-Michel, « Fracture et rupture identitaires dans l'œuvre de Michel Tremblay. Un regard sur les personnages du Plateau Mont-Royal », *Anglophonia*, vol. 1, 1997, p. 123-132.

ROCHON, François, « Fatalisme et merveilleux chez Michel Tremblay. Une lecture des *Chroniques du Plateau Mont-Royal* », *Voix et Images*, vol. 24, n° 2, hiver 1999, p. 372-398.

ROYER, Jean, « Michel Tremblay. Du théâtre au roman », *Romancier québécois. Entretiens. Essais*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo », 1991, p. 308-316.

TASCHEREAU, Yves, « Michel Tremblay. Une société qui s'éveille » *L'Actualité*, vol. 5, n° 4, avril 1980, p. 15-17.

VACHON, Georges-André, « L'enfant de la Grosse Femme », Gilbert David et Pierre Lavoie [éd.], *Le monde de Michel Tremblay. Des Belles-Sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu et Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 289-303.

VIGEANT, Louise, « *Marcel poursuivi par les chiens*. Une fuite sans fin », Gilbert David et Pierre Lavoie [éd.], *Le monde de Michel Tremblay. Des Belles-Sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu et Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 229-237.

Autres études consultées

BOUCHER-MARCHAND, Monique, « Michel Tremblay et l'autobiographie du "nous" », Marta Dvorak [éd.], *La création biographique / Biographical Creation*, Rennes (France), 1997, p. 195-201.

CAMBRON, Micheline, « Récit et identité narrative. Fragment, totalisation, apories. Étude des récits de Michel Tremblay », *Études québécoises*, n° 28, automne 1999-hiver 2000, p. 147-157.

HARVIE, Jennifer, « The Real Nation? Michel Tremblay, Scotland, and Cultural Translatibility », *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 16, n° 1-2, 1995, p. 5-25.

LAFON, Dominique, « Michel Tremblay, romancier », *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », tome 8, 1992, p. 447-461.

LOTMAN, Jurij M., « The Origin of Plot in the Light of Typology », *Poetics Today*, vol. 1, n° 1-2, 1979, p. 161-185.

O'TOOLE, Lawrence M., « Dimensions of Semiotic Space in Narrative », *Poetics Today*, vol. 1, n° 4, 1980, p. 135-149.

PIGEON, Élaine, « Michel Tremblay's Hosanna and the Queering National Identity » *Cross-Cultural Poetics*, n° 5, 1999, p. 23-40.

ROBINSON, Christopher, « Transvestism, Identity and Textuality in the Work of Michel Tremblay », *Romance Studies*, n° 32, automne 1998, p. 69-79.

ROCHELEAU, Alain-Michel, « Visages montréalais de la marginalité québécoise dans l'œuvre de Michel Tremblay », *Tangence*, n° 48, septembre 1995, p. 47-55.

ROYOT, Daniel, « Destin d'une hypothèse. Frontière, évolution sociale et territoire américain selon Frederick Jackson Turner », *Le territoire. Études sur l'espace humain. Littérature, histoire, civilisation*, Saint-Denis de la Réunion, Publications de l'Université de la Réunion, 1986, p. 137-149.

SALTER, Denis, « Performing Sovereignty. Michel Tremblay's Hosanna », Helen Gilbert [éd.], *Post-Colonial Stages. Critical and Creative on Drama, Theatre and Performance*, Londres, Dangaroo, 1999, p. 64-77.

WEISGERBER, Jean, « L'espace romanesque. Essai de définition », *L'espace romanesque*, Lausanne, L'âge d'homme, 1978, 266 p.